

قاموس منهجى
لدارسى الفنون فى الوطن العربى

أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى

الأستاذ الدكتور
كمال الدين عيد

مراجعة
أ.د. إبراهيم حماده

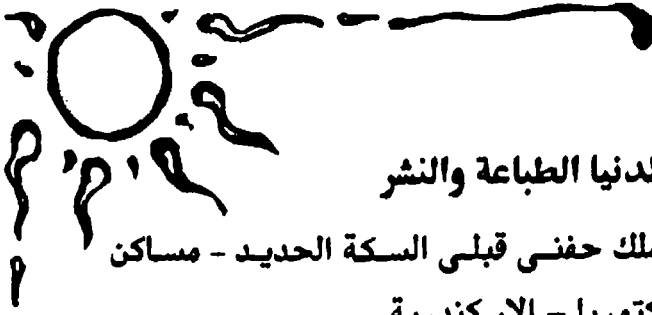


تليفاكس، ٠٣/٥٢٧٤٤٣٨، الإسكندرية

منتدی سور الأزبکیه

WWW.BOOKS4ALL.NET

أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي



الناشر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر

العنوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن
درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.

تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ / ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل / ٠١٠١٢٩٣٢٣٣

الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com

dwdpress@biznas.com

Website

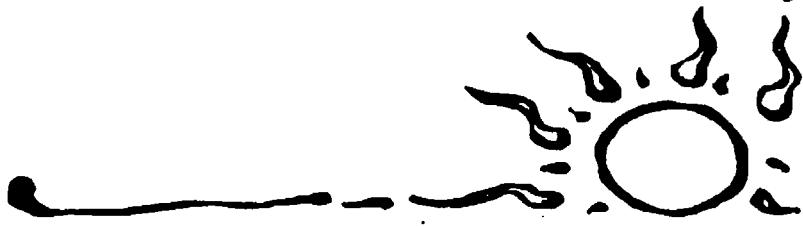
[http:// www.dwdpress.com](http://www.dwdpress.com)

عنوان الكتاب : اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبى

المؤلف : د. كمال الدين عيد

رقم الإيداع : ١٨٠٣٦ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولى : 3 - 583 - 327 - 977



قاموس منهجى
لدارسى الفنون فى الوطن العربى

أعلام ومصطلحات

المسرح الأوروبى

أ.د. كمال الدين عبيد
أستاذ الدراسات العليا بأكاديمية الفنون
وجامعتى الإسكندرية وعين شمس

مراجعة

أ.د. إبراهيم حمادة
أستاذ الدراما والنقد المسرحى
العميد الأسبق للمعهد العالى للفنون المسرحية

الطبعة الأولى

٢٠٠٦ ميلادية

الناشر

دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر
تليفاكس : ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الإهداء

إلى مُلهِمَتِي
دافعتي إلى قِوَّة العزم
الفنَّانة التشكيلية الناعمة

مديحة منولى

كلمة أمية

لماذا هذا القاموس "المنهجي" كما جاء في العنوان ؟

منذ عام ١٩٦٥ ميلادية، وبعد عودتى إلى أرض الوطن بدأت تدريس الفنون المسرحية والموسيقية في أكاديمية الفنون بالقاهرة، ثم في جامعات الفاتح - ليبيا، بودابست - المجر، بغداد والكوفة - العراق، الملك سعود - المملكة العربية السعودية، كلية البنات، والتربية النوعية - عين شمس، كلية الآداب قسم المسرح بجامعة الإسكندرية.

ولقد لاحظت ملاحظة مهمة عند طلاب الفنون جميعا، ألا وهي غياب المصطلح الفنى، وعدم المعرفة الدقيقة للعديد من المصطلحات التى تتوفر عليها الدراسات الفنية القديمة والحديثة مع أنها شديدة الأهمية خاصة لطلاب الدراسات العليا الذين يستعدون لكتابة رسائلهم العلمية.

وحتى لا يُفقد تعبير خاطئ قد يستمر عبر الأجيال العلمية القادمة ليصبح "مصطلحا خاطئا" رغم الاعتقاد بصحته وشيوعه، فقد أثرت تمضية عشر سنوات وتزيد على إعداد هذا القاموس الصغير، إذ كانت أولى أولوياتى تنصرف إلى تحديد دقيق للمصطلح، ولم أكتف بالاطلاع على العديد من الكتب والدراسات التخصصية، ومناهج البحث العلمى - أوروبية وعربية -، ولم أقر عينا بدراساتى الطويلة، فقد لجأت بعد الإعداد إلى عالمن جليلين هما المرحوم الأستاذ

الدكتور إبراهيم حمادة أحد كبار الشخصيات العلمية البارزة في
الدراما والفنون المسرحية، وزميل عمرى، كما طلبتُ من زميلنى
الأستاذة الدكتورة ألفت المنيرى، والتي كان لها فضل اتساع معارفى
الموسيقية حين أسندت لى تدريس مادتى (تاريخ الموسيقى الغربية،
فلسفة جماليات الموسيقى) عندما كانت المسئولة عن شعبة الموسيقى
بقسم التربية الفنية بكلية التربية جامعة الفتح - ليبيا، ولمدة عشر
سنوات متتالية قضيتها في البحث والتدريس، وبهذه الكلمة الصادقة
كان لا بد وأن أقدر الجهد الخالص من الزميلين العزيزين اللذين قضا
وقتا طويلا في مراجعة كل كلمة تدخل تحت إطار هذا القاموس
المنهجي للمسرح والقاموس المنهجي للموسيقى.

تجاوز القاموس المصطلح الذى انبثق فيه، ثم مرة ثالثة إلى
امتداداته في أزمان مستقبلية، إذ كان الهدف هو اكتمال المعرفة لكل
فقرة من الفقرات على حدة، ولا يخفى على أحد أن تحديد
المصطلحات تحديدا دقيقا، وفهّما، هما الطريق السليم، والأقصر،
للوصول إلى المنهج العلمى الذى يختاره باحث الدراسات العليا
للاستمرار على أرضية سليمة صلبة.

سيلاحظ الدارسون والباحثون أننى دونت تاريخيا ظهور
المصطلح، كما أن هناك أسماء لنوع درامى أو موسيقى أو مؤلف
موسيقى لأكثر من عمل فنى، وقد وضعتهما تحت فقرة واحدة مع
إيضاح وظيفة كل عمل على حدة، (فرقة الموت) مثلا هى عنوان
منوعات للموسيقى المجرى ليست فرانس، وهى في مؤلف موسيقى

آخر عنوان لقصيد سيمفوني للموسيقى سينس SAENS واجتهدتُ في حصر الآلات الموسيقية الغربية القديمة مثل آلة ريجال REGAL وهي الأورغن الصغير الذي كان يستعمل في أوائل القرن (١٨) ميلادي. ثم إن هناك من المصطلحات التي لها أكثر من معنى، أذكر منها الفودفيل "VAUDAVILL"، فالمصطلح يعنى في فن الموسيقى الأغنية التهكمية. ثم هو أيضا قالب غنائي لأغاني التسلية والترفيه، وهو نفسه مرة ثالثة المشهد الختامي لأوبرا موزارت (هروب من السراي).

ثم الرابسودي الأسبانية، هي عنوان لعملين موسيقيين مختلفين في النوع والزمان، فليست فرانس صاحب العمل الأول، وموريس رافيل صاحب العمل الثاني، وكذلك (شهرزاد) فهي من مؤلفات السويت عند رمسكى كورساكوف، لكنها تصبح عند رافيل أغنيات متتابعة.

في أسماء أعلام الموسيقى تعمدتُ أن أذكر الاسم الواحد مرتين، مرة باسم العَلَم الموسيقي، ومرة أبدأ بكتابة اسم الأسرة حسب القاعدة الغربية، لكن لماذا؟ لم يتعلق الأمر هنا بال تكرار، مع أنه تكرار في الواقع، كان الهدف هو تسهيل مهمة الباحث في العثور على الاسم سواء انتهج طريقة البحث العربية أو الأجنبية الغربية، أما الهدف الأسمى من التكرار فهو محاولة نحت أسماء هؤلاء الموسيقيين الكبار في عقول الدارسين.

في الختام، أعود إلى شكر الله سبحانه وتعالى أن أمد لي في العمر حتى أحقق أملى في خروج هذا القاموس الصغير المنهجي،

والذى سافر معى فترة إعداده إلى العديد من البلاد العربية التى شرفتُ بالتدريس فيها .. مصر، ليبيا، العراق والمملكة العربية السعودية، أرجو أن يكون جهدا متواضعا ثريا ينتظر المزيد من زملائى لخدمة علمية خالصة لأبنائى دارسى الفنون المسرحية والموسيقية فى الوطن العربى.

الله ولى التوفيق

كمال الدين عيد

القاهرة ٢٤ فبراير ٢٠٠٥ ميلادية

أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي

مراجعة

أ. د. إبراهيم حمادة

كشاف الأسماء والمصطلحات المسرحية

حرف (أ)

EPISODE	إيبيرود
ATELLANA	أتيلانا
TRIONFO	احتفال النصر
AESTHETIC SENSATION	إحساس إسقاطيقي
LIFE SENSATION	إحساس الحياة
ETHICS OF ACTOR	أخلاقيات الممثل
EAST LITERATURE ART	آداب وفنون الشرق
EDWARD GORDON CRAIG	إدوارد جوردون كريج
EDWARD YOUNG	إدوارد يونج
ADOLPH APPIA	أدولف أبيا
ARTHUR SCHOPENHAUER	آرثر شوبنهاور
ARISTOTLE	أرسطو - أرسطوطاليس
ERMETE ZACCONI	أرميت زساكوني
ERNST BUSCH	أرنست بوش
ACTOR'S STUDIO	استوديو الممثل
RECORD	اسطوانة صوتية
MYTH	أسطورة
BALLADE	أسطورة شعبية
SKETCH, GROUND PLAN	إسكتش
SZKENE	إسكينيه

THEATRE SHARE	اشترك المسرح
MIXED ARTISTIC FORMS	أشكال فنية مختلفة
SARCASM	أطنوزة
BLACK - OUT	إظلام
SONG	أغنية
CHOIR SONG	أغنية كورسية
PLATO	أفلاطون
ALFRED KERR	ألفريد كير
ALEKSZANDR TAIROV	الكسندر تايوف
EKKUKLEMA	أكيكليما
ALEKSZEJ POPOV	ألكسي بوبوف
A.V. LUNATSHARSKI	أناتولي فاسيليافتش لوناتشارسكي
STAGE TYPES	أنماط خشبات المسارح
THEATRICAL TYPES	أنماط مسرحية
PRINCIPALES OF CONSTRUCTION	أهميات التكوين الفني
ALAMANNO MORELLI	الامانو موريللي
ELLEN TERRY	إلين تيري
ELEONORE DUSE	إلينور دوسي
AMFITEATRUM	أمفيتياتروم
EMILE BURIAN	أميل بوريان
ANATOLIJ EFROSZ	أناتولي إفروس
ANTONIN ARTAUD	انتوين آرتو
INGMAR BERGMAN	إنجمار برجمان
ENDRE ANTOINE	أندريا أنطوان
OTTO BRAHM	أوتو براهم
AUGUST STRINDBERG	أوجست استرنديبرج
ORSON WELLES	أورسون ويلز

OLEG JEFREMOV	أوليج يا فريموف
ANTIQUITY	الأثرية (العتيق)
INTERNAL SENSATION	الإحساس الداخلى
LITERATURE	الأدب
BYZANTINE LITERATURE	الأدب البيزنطى
IMPROVISATION	الارتجال
ALLARDYCE NICOLL	ألارديس نيقول
APPROBATION	الاستحسان
RECEPTION	الاستقبال
STYLE	الأسلوب
REALISTIC STYLE	الأسلوب الواقعى
PATHOS	الاشجاء والجوى
ORIGINALITY	الأصالة
ADAPTATION	الإعداد
V.EFFECT	الإغراب
PROVINCIALISM	الإقليمية (الريفية)
COMMITMENT	الإلتزام
TROPISM	الانتحاء والانحراف
HUMANITY	الإنسانية
HARMONY	الانسجام
COMPOSITION	الإنشاء
RHYTHM	الإيقاع
UBER MARIONETT	ايبر ماريونيت
ERWIN AXER	ايرفين آكسر
ERWIN PISCATOR	ايرفين بيسكاتور
IVAN MIHAJLOVICS MOSZKVIN	ايفان ميهايلوفتش موسكفين
IMMANUEL KANT	ايمانويل كانط

حرف (ب)

BABLO PICASSO	بابلو بيكاسو
PARABASZISZ	الباراباسيس
BAROQUE	الباروك
WIG	الباروكا
MOTIVE	باعث (محرك)
HEAD MOTIVE	باعث رئيسي
BALLETT- PANTOMIME	الباليه الصامت
DRAMATIC HERO	بطل درامي
PERLINDBERG	برلندبرج
BERTOLT BRECHT	برتولت برخت - برشت
BERLINER ENSAMBLE	البرلينر إنسامبل
PARNASSIANISM	البرناسية
TEST	بروفات البروفة
PLICKFANG	بليكفونج
PAUL SCOFIELD	بول إسكوفيلد
BLAHA LUJZA	بلاها لويزا
BLEIBTREU HEDWIG	بلايبترو هادفيج
ACTORS HOUSE	بيت الممثلين
PETER O'TOOLE	بيتر أوتول
PETER USTINOV	بيتر أوستينوف
PETER BROOK	بيتر بروك

BIDERMEIER
BENNO BESSON
BELA BALAZS
PIERRE CORNEILLE

بيدار ماير
بينو بيسون
بيلا بولاج
بيير كورنى

حرف (ت)

EFFECT
IMPRESSIONISM
ART HISTORY – HISTORY OF ART
ACTING HISTORY
THEATRE HISTORY
TAKISZ MUSZENIDISZ
LIFE EXPERIMENT
ABSTRACTION
ANALYSIS OF EFFECT
ACTIVE ANALYSIS
FORME ANALYSIS
IMAGINATION
GRAND- PIECES
TRAGEDY
FATE TRAGEDY
TRAGI- COMEDY
AESTHETIC EDUCATION
COMPOSITION

تأثير
التأثيرية (الانطباعية)
تاريخ الفن
تاريخ فن التمثيل
تاريخ المسرح
تاكيس موزانيدس
تجربة الحياة
تجريد (معنوى)
تحليل التأثير
تحليل حدثى
تحليل الشكل
التخيل (ملكة الخيال)
التذكارية
التراجيديا
تراجيديا المصير
التراجيكوميديا
تربية جمالية
التركيب الفنى

SIMULTANEISM	التزامنية (التواقئية)
THESPIS	تسبس
RECORDING (OF SOUND)	تسجيل صوتى
CHARLES LAUGHTON	تشارلس لوتون
CHARLES ROBERT DARWIN	تشارس روبرت داروين
VARIETY	تشكيلة الفنون
DEFORMATION	تشويه (إعوجاج)
HANDCLAPPING	تصفيق
EQUALIZATION	التعادلية
ART EXPRESSION	التعبير الفنى
EXPRESSIONISM	التعبيرية
ROLE LEARNING	تعلم الدور المسرحى
OUTSID STRUCTIONS	تعليمات خارجية
CHANGE	تغير
INTERPRETATION	التفسير
PSYCHOTECHNIQUE	تقنية التحليل النفسى
ARTISTIC TECHNIQUE	التقنية الفنية
REPITITION	تكرار
CUBISM	التكعيبية
CONSTRUCTION	التكوين الفنى - التصميم
COLORING	التلوين والتغيير
DILETTANTE	التلهى
PLAYING- ACTING	التمثيل
ACTING IN BARGAIN PLAYS	التمثيل فى عروض الصفقة
RADIO- PLAY(1)	التمثيلية الإذاعية (١)
RADIO- PLAY(2)	التمثيلية الإذاعية (٢)
CHARACTERIZATION	التمييز

ACTOR PARADOX	التناقض الظاهري للممثل
POINTILLISM	التنقيطية
MOCKERY	تهكمية
ADJUSTMENT	توافق (إئتلاف)
TENSION	توتر
IRONY	التورية
CAST OF THE PLAY	توزيع الأدوار
EXPLANATION	التوضيح
ABSURD EXPLANATION	توضيح ما فوق العقل - توضيح أفسيردي
STRESS	توكيد النبرة
MONTAGE	توليف (مونتاچ - الجمع والوصل)
TONY BULANDRA	توني بولاندرا
TONY RICHARDSON	توني ريتشاردسون
TEATRO OLIMPICO	تياترو أولمبيكو
TEATRO FARNESE	تياترو فرنيس
THEATRUM	تياتروم
THEATRUM MUNDI	تياتروم موندي
L'ART POUR L'ART	تيار الفن للفن
UNREALISTIC TRENDS	تيارات غير واقعية
ARTISTIC TREND	تيار فني

حروف (ث)

PROLETARIA CULTURE	ثقافة البرولت
FORM REVOLUTION	ثورة الشكل
TRILOGY	ثلاثية مسرحية

حرف (ج)

GASTON BATY	جاستون باتى
JACQUES ROUCHE	جاك روشيه
JACQUE COPEAU	جاك كوبو
JEAN- PAUL SARTRE	جان بول سارتر
JEAN JACQUES ROUSSEAU	جان جاك روسو
JEAN VILAR	جان فيلار
JEAN COCTEAU	جان كوكتو
JEAN- LOUIS BARRAULT	جان لوى بارو
JERZY GROTOWSKI	جرسى جروتفسكى
REHEARSAL	جلسة التدريب المسرحى
COLLECTIVISM	الجماعية
AESTHETICISM	الجمال - الجمالية
AESTHTICS OF THEATRE	جماليات المسرح
AUDIENCE -PUBLIC	الجمهور
AUDIENCE	جمهور النظارة
JOAN LITTLEWOOD	جوان ليتلود
GOTTHOLD APHRAIM LESSING	جوتهودل أفرام ليسنج
GEORGE PITOEFF	جورج بتويف
GEORGE SANTAYANA	جورج سانتايانا
GEORGE FREEDLEY	جورج فريدلى
GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL	جورج فيلهالم فريدريك هجل
GIORGIO STREHLER	جورجو ستريلر
JOSEPHINE BAKER	جوزيفين بيكر
GUSTAV FLAUBER	جوستاف فلوبير

GUSTAVO SALVINI	جوستافو سالفيني
JOHN BRUNIUS	جون برونياس
JOHN DEWEY	جون ديوي
JOHN RICH	جون ريش
JOHN WALDHORN GASSNER	جون والدورن جاسنر
GIACOMO TORELLI	جياكومو توريللي
GERARD PHILIPPE	جيرار فيليب
GEORGIJ TOVSZTONOGOV	جيورجي توفستونوجوف
GIOVAN BATTISTA ALEOTTI	جيو فان باتيستا أليوتي
GIOVANNI BOCCACCIO	جيو فاني بوكاشيو

حروف (ح)

HAPPENING	حادثة
ACTION	الحدث
GRATUITOUS ACTION	الحدث الفارغ
ACTIVITY	حركة نشاط
PRESENCE	الحضور
AUTHOR'S RIGHT	حق المؤلف
REALITY	الحقيقة- الواقع
POPULAR TALES	الحكايات الشعبية

حرف (خ)

PERSPECTIVE	خاصية الإمكانية والاحتمال
ACT'S END	ختام الفصل المسرحي
ILLUSION	خداع الرؤية
SQUARES STAGE	خشبة مسارح الميادين
STAGE	خشبة المسرح
TERENTIUS STAGE	خشبة مسرح ترنتيوس
REVOLVING STAGE	خشبة المسرح الدوار
RENAISSANCE STAGE	خشبة مسرح الرينسانس - عصر النهضة
SIMULTANEOUS STAGE	خشبة المسرح المتزامنة
ELIZABETHIAN STAGE	خشبة المسرح الاليزابيثي
PREACHING	الخطابة
DÉCOR PLAN	خطة الديكور
BACKGROUND	الخلفية
KHOREGOSZ	الخوريجس
FANTASY	الخيال - الفنتازيا

حرف (د)

DADAISM	الدادية
DAVID BELASCO	دافيد بيلاسكو
DAVID GARRICK	دافيد جارريك
COMING IN	دخول

DRAMA	دراما
DANCE DRAMA	الدراما الراقصة
PSYCHOLOGICAL DRAMA	الدراما السيكولوجية
VIRSICULAR DRAMA	الدراما الشعرية
LIVING DRAMA	دراما صورة الحياة
BOOK DRAMA	دراما الكتاب
ANTI DRAMA	(١) دراما ما فوق العقل (اللادراما)
ABSURD DRAMA	(٢) دراما الأبيسرد
MORAL DRAMA	الدراما الأخلاقية
RADIO DRAMATURG	دراماتورج الراديو
DRAMATURGIA	الدراماتورجيا
DRAMATICISM	الدرامية
PROPAGANDA AND PUBLICITY	الدعاية والاعلان
SOCIAL FUNCTION IN ART	الدور الاجتماعي في الفن
MAIN ROLE	دور رئيسي
MUTE	دور صامت (كومبارس - مائل)
CHARACTER ROLE (PERSONAGE)	دور كاركثير
PART- ROLE	الدور المسرحي
DRAMATIC CYCLE	دورة (حلقة) درامية
SIR,DONALD WOLFIT	دونالد وولفيت - سير
DIALOGUE	ديالوج
ABSTRACT DECOR	ديكور أبستراكت
DYNAMIC	ديناميكي
DENIS DIDEROT	دينيس ديديرو

حرف (ذ)

SUBJECTIVISM	الذاتانية
SUBJECTIVITY	الذاتية
TRIM	الذوق (حُسن الترتيب)

حرف (ر)

RAPPRESENTAZIONE SACRA	رابرزن تازيونى ساكرا
RALPH RICHARDSON	رالف ريتشاردسون
NARRATOR	راوى
BOMBASTIC	رائع
MONOTONY	رتابة
DRAWING	الرسم
PERSPECTIVE	الرسم المنظورى (رسم المنظور)
ELEGANCY	رشاقة (أناقة)
REVUE	الرقى
FOLK- DANCE	الرقص الشعبى
CLASSIC- DANCE	الرقص الكلاسيكى
DANCE OF DEATH	رقصة الموت
SYMBOL	الرمز
SYMBOLISM	الرمزية
NOVEL	الرواية
SHORT NOVEL	الرواية القصيرة

ROBERT EDMUND JONES

روبرت إدموند جونز

RUBIN N. SZIMONOV

روبين سيمونوف

ROGER PLANCHON

روجيه بلانشو

ROCOCO

الروكوكو

ROMANTICISM

الرومانتيكية

REPERTORY

ريبرتوار المسرح

RICHARD BURTON

ريتشارد بيرتون

RICHARD WAGNER

ريتشارد فاغنر

حرف (ن)

DECORATION

الزخرفة

TIME

الزمن

حرف (س)

SATIRE

الساتير

SADOVSZKIJ

سادوفسكى

SARAH BERNHARDT

سارة برنار

SEBASTIAND SERLIO

سبستيانو سرليو

SAFETY- CURTAIN

الستار الحديدى الواقى

BLINDER

ستار ضوئى

CURTAIN	ستار المسرح
HALF CIRCLE CURTAIN	الستارة نصف الدائرية
STANISLAW WYSPIANSKI	ستانيسلاف فيسبيانسكى
S.M.EISENSTEIN	سرجاى ميهيلوفتش أيزنشتين
SZERGEJ OBRAZCOV	سرجى أوبرازكوف
EFFECT'S LARCENY	سرقة التأثير
SOCIOLOGY OF ART	سسيولوجيا الفن
SOCRATES	سقراط
FAILURE	سقوط العرض المسرحى
MANNERISM	السلوكية
PROGRAMME'S POLICY	سياسة البرنامج المسرحى
SIR, TYRONE GUTHRIE	السيرتايرون جوثرى
SIR, LAURENCE OLIVIER	السير لورانس أوليفيه
SIR, HENRY IRVING	السير هنرى إرفنج
CIRCUS	السيرك
SURREALISM	السيرالية
CONSTRUCTION'S PSYCHOLOGY	سيكولوجية التكوين الفنى
ART PSYCHOLOGY	سيكولوجية الفن
MAGIC	سيمياء - سحر
CINEMA VERITE	سينما فريته

حرف (ش)

CHARLES BOYER	شارل بوييه
CHARLES DULLIN	شارل ديبلان

SCHALL EKKEHARD	شال أكهارد
CHARACTER(1)	الشخصية (١)
CHARACTER(2)	الشخصية (٢)
CONFIDENT CHARACTER	شخصية الثقة
POPULAR POEM	الشعر الشعبي
WIG	شعر مستعار
OCCASIONAL POEM	شعر المناسبات
SENTIMENTALISM	الشعرية (العاطفية)
FORM	الشكل
EXTERNAL FORM	الشكل الخارجي
INTERNAL FORM	الشكل الداخلي
FORMALISM	الشكلية
TOTALITY	الشمولية

حرف (ص)

AUDITORIUM	صالة الجمهور
THEATRE'S FRIEND	صديق المسرح
CONFLICT	الصراع
CATCALL	صفير المتفرجين
PORTRAIT- PORTRAY	صورة
FILM PICTURE	صورة الفيلم

حرف (ض)

LAUGHE

الضحك

حرف (ط)

NATURALISM

الطبيعية

MODE

طريقة

AVANTGARDE

طليعى

حرف (ظ)

WITTICISM

الظرافة (المّلحة)

حرف (ع)

NORMAL

عادى

SCENERY'S LABOURER

عامل المناظر

BURBAGE FAMILY

عائلة بيربج

FORMULISM

عبارة نصية (الصيغية)

NIHILLISM	العدمية
PREMIER	العرض الأول
CONVENTION	العُرف أو التقليد
MODERNISM	العصرية
GRANDEUR	العظمة
CINEMA'S AESTHETICS	علم الجمال السينمائي
INDUSTRY'S AESTHETIC	علم الجمال الصناعي
FILM SCIENCE	علم الفيلم
THEATRE SCIENCE	علم المسرح
THE SOCIAL PSYCHOLOGY	علم النفس الاجتماعي في الفنون
PSYCHOPATHOLOGY IN ARTS	علم النفس المرضي في الفنون
CREATION'S PSYCHOLOGY	علم نفس الإبداع
LITERATURE'S SCIENCE	علم الأدب
GENERALIZATION	العمومية
SENTIMENTALISM	العواطفية (العاطفية)

حرف (غ)

STRANGENESS	الغرابية
GROTESQUE	غرابة الشكل (الجروتسك)
LYRE	الغنائية

حرف (ف)

FARCE	الفارس
VARKONYI ZOLTAN	فاركونى زولتان
INTERVAL	فاصل
VANESSA REDGRAVE	فانيسا ريجريف
POMPOSITY	فخامة (أبهة)
FRANCOIS- JOSEPH TALMA	فرانسوا جوزيف تالما
FREJKA JIRI	فرايكا جيري
FRIEDRICH NITZSCHE	فردريك نيتشه
THEATRE STROLLING TROUPE	الفرق المسرحية المتجولة
CHILAREN'S THEATRE	فرق الأطفال المسرحية
FREUDISM IN ARTS	الفرويدية في الفنون
FRIEDRICH SCHILLER	فريدريك شيلر
VSZEVOLOD EMILJEVITCH MEJERHOLD	فسوفولد أميليافتش ماير هولد
INTERLUDE	فصل إضافي (إنترلود)
ACT	فصل مسرحي
VICTOR HUGO	فكتور هوجو
ART	الفن
NEOPRIMITIVE ART	الفن البدائي الجديد
BYZANTINE ART	الفن البيزنطي
DEPENDANT ART	الفن التابع
ABSTRACT ART	الفن التجريدي
FINE ART	الفن التشكيلي
PAINTING	فن التصوير (الزيتي)
SPEECH ART	فن التقديم
ACTING	فن التمثيل

COLLECTIVE ART - TEAM (1) ART	الفن الجماعى (١)
COLLECTIVE ART - TEAM (2) ART	الفن الجماعى (٢)
MOVEMENT ART	فن الحركة
INDEPENDENT ART	الفن الذاتى المستقل
DANCE ART	فن الرقص
DECORATION ART	فن الزخرفة
POPULAR DECORATION	فن الزخرفة الشعبية
FILM ART	فن الشريط السينمائى
FOLKLORE	فن الشعب
POETRY ART	فن الشعر
PANTOMIME	الفن الصامت (البانتومايم)
INDUSTRY ART	الفن الصناعى
ANTIQUÉ ART	الفن القديم (العتيق)
BOOK ART	فن الكتاب
STAGE – ART	فن المنصة
SCULPTURE ART	فن النحت
PUBLICITY ART	فن الإعلان
AFRICAN ART	الفن الأفريقى
ACADEMIC ART	الفن الأكاديمى
ACROBAT- ART	فن الأكروبات
ARTIST OF CREATION	فنان التكوين والابداع
AUDIO- VISUAL ARTS	فنون البصر والسمع
EXPLANANATION- EXPRESSION ARTS	فنون التوضيح والتعبير
IMITATION ARTS	فنون المحاكاة والتقليد
MACHINE ARTS	فنون الآلة
INTELLIGENCE	الفهم (التفكير)
VAUDEVILLE	الفودفيل

VITTORIO GASSMAN	فيتوريو جاسمان
VOROSMARTY MIHALY	فيريش مارتى ميهالى
VISSZARION G. BELINSKI	فيساريون جريجور يافتش بالينسكى
VIVIEN LEIGH	فيفيان لى
FILIPPO TOMMASO MARINETTI	فيليبو توماسو مارينيتى
FJODOR VOLKOV	فيودور فولكوف

حرف (ق)

UNITIES THREE	قانون الوحدات الثلاث
CARACOZ	قرة قوز - قراجوز
WILL	القصد الفنى (العزم)
STORY	القصة
ODE	قصيدة غنائية (نشيد)
ART NATIONALITY	قومية الفن
CONTENT OF EXPRESSION	قوة التعبيرية
ARTISTIC MEASUREMENT	القياس الفنى
ARISTICAL VALUE	القيمة الفنية

حرف (ك)

KABUKI	الكابوكى
KARL HEINZ MARTIN	كارل هاينز مارتن
KARL MARX	كارل ماركس

CARICATURE	الكاريكاتيرية
COMEDIE LARMOYANTE	كوميديا الدموع
COMMEDIA DELL' ARTE	كوميديا الفن (كوميديا دى لارتى)
CLASSICISM	الكلاسيكية
CABARET	كباريه - كباريت
LITERATE CABARET	كباريت أدبى
KATHARSISZ- PURIFICATION	الكنارسيس
CHRISTIAN- JACQUES BERARD	كريستيان جاك بيرار
KNYIPPER TSHEKOVA	كنيبر تشيكوفا
WINGS	كواليس
BRIDGE	كوبرى
CHOIR	الكورس (جوقة المنشدين)
COMEDY	الكوميديا
COMMEDIA ERUDITA	كوميديا أروديتا
COMÉDIE BALLET	كوميديا الباليه
COMEDIE DINTRIGUE	الكوميديا الخبيثة- الخادعة

حرف (ل)

DRAMA COMMITTEE	لجنة التحكيم الدرامى
FORM LANGUAGE	لغة الشكل
THEATRE LANGUAGE	لغة المسرح
LUCHINO VISCONTI	لوتشينو فيسكونتى
SIR, LAURENCE OLIVIER	لورانس أوليفيه
LA COULEUR LOCALE	اللون المحلى
LOUIS JOUVET	لوى جوفيه

LUIGI PIRANDELLO	لويجى بيرانديللو
LOUIS FREDRIK BOUWMEESTER	لويس فردريك بومستير
LEE SIMONSON	لى سيمنسون
LIBRETTO	ليبرتو
LUGNE- POE	لينيه بو
LEOPOLD JASSNER	ليوبولد جاسنر
LEONE BATTISTA ALBERTI	ليون باتيستا ألبرتى
LEON SCHILLER	ليون شيللر
LEONARDO DA VINCI	ليوناردو دافنشى

حرف (م)

MADELEIN RENAUD	ماديلين رينو
MATERIASM OF ART	مادية الفن
MARTON ENDRE	مارتون أندرا
MARCEL MARCEAU	مارسيل مارسو
MARC CHAGALL	مارك شاجال
MARIA CASARES	ماريا كازاريس
MARIONNETT	ماريونيت
MAX REINHARDT	ماكس راينهاردت
MANFRED WEKWERTH	مانفريد فيكفيرت
V.V. MAJAKOVSKIJ	ماياكوفسكى
MEININGENISM	المابينجينية
MAJOR TAMAS	مايور توماش
METRIC SYSTEM	المتريّة - النظام المتري
AESTHETIC PLEASURE	متعة جمالية

IDEALISM	المثالية
AESTHETIC IDEALISM	مثالية جمالية
ALLEGORY	المجازية (الاستعارة - التهذيبية)
PARODY	محاكاة هزلية
INTRIGUER	مخادع (متآمر)
ACTING SCHOOLS	مدارس التمثيل
STAGE MASTER	مدير خشبة المسرح
ARTISTC DIRECTOR	المدير الفني المسرحي
MOOD	مزاج (حالة نفسية)
ANTHROPOCENTRISM	مذهب المركزية البشرية
ELEGIA	مرثية
EXPERIMENTAL THEATRES	مسارح تجريبية
OPEN - AIR THEATRES	المسارح المكشوفة - الخلوية
FUTURISM	المستقبلية
TREVESTY	المسخ
ABBEY THEATRE	مسرح أبي
EPIDAUROSZ THEATRE	مسرح أبيدوروس
BAROQUE THEATRE	مسرح الباروك
SWAN THEATRE	مسرح البجعة
BROADWAY THEATRE	مسرح برودواي
BUG THEATRE	مسرح البقة
BURGTHEATER	مسرح بوج
PUSHKIN THEATRE	مسرح بوشكين الدرامي الحكومي - ليننجراد
BOULEVARD THEATRE	مسرح البوليفار
POMPEIUS THEATRE	مسرح بومبيوس
ROYAL THEATRE	مسرح البلاط
ROYAL COURT THEATRE	مسرح البلاط الملكي

MONUMENT THEATRE	المسرح التذكارى
TOPMINA THATRE	مسرح تورمينا
UNIVERSITY THEATRE	المسرح الجامعى
GLOBE THEATRE	مسرح الجلوب
GORKIJ THEATRE	مسرح جوركى
THEATRE GUILD	مسرح جيلد
LIVIG THEATRE	المسرح الحى
ANIMAL THEATRE	مسرح الحيوان
DRURY LANE THEATRE	مسرح درورى لين
DEUTSCHES THEATRE	مسرح الدويتش (الألمانى)
DIONYSUS THEATRE	مسرح ديونيزوس
RADIO THEATRE	مسرح الراديو
SHIP THEATRE	مسرح السفينة
POLITICAL THEATRE	المسرح السياسى
TOTAL THEATRE	المسرح الشامل
YOUTH THEATRE	مسرح الشباب
SMALL THEATRE	المسرح الصغير
CHINA THEATRE	المسرح الصينى
CHILDREN THEATRE	مسرح الطفل
WORKER THEATRE	المسرح العمالى
VAHTANGOV THEATRE	مسرح فاختنجوف
GROUP THEATRE	مسرح الفرقة
ART THEATRE	مسرح الفن - موسكو
THEATRE DU VIEUX - COLOMBIER	مسرح فييه كولومبييه
CELLAR THEATRE	مسرح القبو
PALACE THEATRE	مسرح القصر
THEATRE NATIONAL POPULAIR	المسرح القومى الشعبى

GRAND THEATRE	المسرح الكبير - موسكو
COVEVT GARDEN THATRE	مسرح كوفنت جاردن
COMEDIE FRANCAIS	مسرح الكوميدي فرانسيز
MARCELLUS THEATRE	مسرح مارسيلوس
MINIATURE THEATRE	المسرح المصغر
EPIC THEATRE	المسرح الملحمي
NON- PROFESSIONAL THEATRE	مسرح الهواة
STUDIO THEATRE	مسرح الأستديو
ANTIPSYCHOLOGY THEATRE	مسرح اللاسيكولوجي
ANCIENT GREEK THEATRE	المسرح الإغريقي
AUTOMATIC THEATRE	المسرح الآلي
THEATRE DES NATIONS	مسرح الأمم
ODEON THEATRE	مسرح الأوديون
MYSTERY PLAYS	مسرحيات الأسرار
FESTAL PLAYS	مسرحيات الأعياد والمناسبات
MASK PLAYS	مسرحيات الأقنعة
EVENT PLAY	مسرحية الحادثة
SATIRE PLAY	المسرحية الساتيرية
MONODRAMA	مسرحية الشخصية الواحدة (مونودراما)
POPULAR PLAY	مسرحية شعبية
PUPPET PLAY	مسرحية عرائسية
ONE-ACT PLAY	مسرحية الفصل الواحد
THREE ACTS PLAY	مسرحية الفصول الثلاثة
MIRACLE PLAY	مسرحية المعجزة
OCCASION PLAY	مسرحية مناسبة
MUSICAL PLAY	المسرحية الموسيقية
MECHANICAL PLAY	مسرحية ميكانيكية

FIANAL SCENE	المشهد الختامي
SCENE	مشهد مسرحي (منظر)
DECOR DESIGNER	مصمم الديكور
CONTENT	المضمون
DRAMATIC CONTENT	المضمون الفكري (الدرامي)
ATTITUDE	مظهر (وضع - موقف)
INTUITION	معايشة
PLAY MASTER	معلم التمثيل
INFORMATION	معلومة
MODERN THEATRE ARCHITECT	معمار المسرح الحديث
THEATRE ARCHITECT	المعمار المسرحي
OVERTURE	مفاتيحة (مقدمة)
ESSAY	مقالة أدبية
BOX	مقصورة (لوج أو بنوار)
CEREMONIAL BOX	مقصورة التشريفة
THEATRE PLACE	المكان المسرحي
MAXIM GORKI	مكسيم جوركي
MAKE- UP	مكياج (فن تخطيط الوجه)
EPIC	ملحمة
ANALYTICAL ACTOR	ممثل تحليلي
BARGAIN PLAYER	ممثل الصفقة
STROLLING PLAYER	ممثل متجول
ANACHRONISM	منافاة زمنية - منافاة تاريخية
SCENE	المنظر المسرحي
MONOLOGUE	منولوج
MONOLOGUE INTERIEURE	منولوج داخلي
ROYAL CLOWN	مهرج البلاط

TECHNIC ENGINEER	مهندس التقنية
NEOREALISM	الموجه الجديدة (الواقعية الجديدة)
ACCOMPANIST MUSIC	موسيقى مصاحبة
MODE	موضة (صيغة - شكل - أسلوب)
THEME	موضوع
OBJECTIVISM	الموضوعانية
SITUATION	موقف
DRAMATIC SITUATION	موقف درامي
PROCESSION	موكب
MONTAGE	مونتاچ
GIFT- TALENT	موهبة
MICHEL SAINT- DENIS	ميشيل سان دينيس
MICHAEL REDGRAVE	ميكائيل ريجريف
MELODRAMA	ميلودراما
MIMIC	ميميك
MIHAIL SCSEPKIN	ميهايل سبكين

حرف (ن)

NADASDY KALMAN	ناداشدي كالمان
PROMPTBOOK	نسخة الملقن
DIRECTING COPY	نسخة الإخراج
LITERATURE THEORY	نظرية الأدب
CRITICISM	النقد
NEW CRITICISM	النقد الجديد
TYPE	النمطية - نمط
NYEMIROVITCH- DANCSENKO	نميروفتش دانتشنكو

HAPPY END	نهاية سعيدة
NOE	النو
AESTHETICS	نوعيات جمالية (جماليات)
PERFORMANCES	نوعيات العروض
ART BRANCH	نوعيات الفنون
NORMAN BEL GEDDES	نورمان بل جديز
NYKOLAJ B. OHLOPKOV	نيكولاى بافلوفتش أخلبكوف
N.P.AKIMOV	نيكولاى بافلوفتش أكيموف
NIKOLAI G. TCHARNISEVSKI	نيكولاى جـاـفريلوفتش تشارنيسافسكى

حرف (هـ)

HARLEY G- BARKER	هارلى جر انفيل باركر
HAROLD CLURMAN	هارولد كلورمان
AMATEUR	هاوى
HERMANN BAHR	هرمان باهر
COMICALITY	الهزلية
HENRI BERGSON	هنرى، برجسون
HONORE DE BALZAC	هونورو دو بلزاك
HIPPOLYTE TAINE	هيبوليت تين
HELENA WEIGEL	هيلينا فايجل
I.T.I	الهيئة العالمية للمسرح

حرف (و)

ACTING WORK	واجبات التمثيل
REALISM	الواقعية
NAIV REALISM	الواقعية البدائية
NEOREALISM	الواقعية الجديدة
CRITICAL REALISM	الواقعية النقدية
SOCIALIST REALISM	الواقعية الاشتراكية
WALTER BENJAMIN	والتر بنيامين
WALTER FELSENSTEIN	والتر فلزنشتاين
UNIT OF MOOD	وحدة المزاجية
INSPIRATION	الوحي
ARTISTIC STYLES	وسائل التعبير الفني
DEFORMATION	وضاعة
GESTURE	الوضعية
CONSCIOUSNESS	الوعي
WILLIAM. CH. MACREADY	وليام تشارلز ماكريدي
WILHELM DILTHEY	ويلهالم ديلتى

حرف (لا)

UNIMA	الاتحاد العالمى للماريونيت
LATERNA MAGIKA	لاتيرنا ماجيكا
RADIO DIRECTING	الإخراج الإذاعي
THEATRE DIRECTING	الإخراج المسرحي
IMPROVISATION	الارتجال

COSTUMES	الأزياء
CONTINUITY	الاستمرارية
STYLE	الأسلوب
ELOCUTION	الإلقاء
FIRE SECURITY	الأمّن من الحريق
OPERA –COMIQUE	الأوبرا كوميك
OPERETT	الأوبريت
ORATORIUM	الأوراتوريوم (مسرحيا)

حرف (ي)

JEVGENYI BAGRATYIOVITCH -	يفجنى باجراتيونيفتش
VAHTANGOV	فاختنجوف
JURIJ B. LJUBIMOV	يورى بتروفتش ليوبيموف
JURIJ ZAVADSKIJ	يورى زفادسكى
THEATRE INTERNATIONAL DAY	اليوم العالمى للمسرح
TOHANN WOLFGANG GOETHE(1)	يوهان فلجنج جوته (١)
JOHANN WOLFGANG GOETHE (2)	يوهان فلجنج جوته (٢)
JOHANN NEPOMUK NESTROY	يوهان نبوموك نستروى

باب (أ)

EPISODE

إيبيزود (حادثة عرضية)

الإيبيزود في الأصل جزء من التراجيديا الإغريقية تقع بين أغنيتين كورسيتين .. أى من أغاني الكورس الإغريقي القديم. كما تعنى حادثة عرضية وسط سلسلة أحداث مترابطة في الحياة الواقعية. وفى الدراما، فهي خط من خطوط الأحداث لا يتمتع بالقوة أو الشدة أو خاصية الجزء الهام. يضطلع بها ممثل ذو شخصية هامة في العرض المسرحي.

والإيبيزود الناجحة تساعد الجمهور على اليقظة تجاه أحداث الدراما، أو هي - خاصة في مواقف التباين أو التباين CONTRAST - تحل جانبا من جوانب التأثير النفسى بعنصر الكوميديا. وقد لجأ شيكسبير إلى استعمالها في بعض التراجيديات التى كتبها كعامل تخفيف على الجماهير من مصائب الدراما وآثارها. وهو بذلك قد استعمل (الإيبيزود) في مواقف التباين والتباين.

ATELLANA

أتيلانا

هي إحدى الأنماط المسرحية المرتجلة عند الأوسكس OSZKUSZ في العصر القديم. ولنقل مجازا خليط من نوعى الفارس والبيرلسك FARCE, BURLESQUE. موضوع شعبى يهدف - عبر المسرح - إلى إدخال الضحك والمتعة البسيطة على الشعب من المتفرجين. قضية عادية أو يومية يعرفها الناس البسطاء ، ويعرفون

كذلك معاناتهم في حلها. تتبناها فرق الأوسكس في بدائية وارتجال لتقدمها للمشاهدين.

ظهر هذا النوع من المسرحيات مبكرا عند اللاتينيين. بل لقد مثل في المسارح في عصر القيصرية الرومانية. في الربع الأول من القرن الأول ق.م أعيد كتابة (أتيلانا) باللغة اللاتينية. واستطاع الأديبان بومبونيوس POMPONIUS، نيفيوس NEVIUS نقل هذا النوع الأدبي إلى شكل أدبي أكثر رفيا، رغم بقائه على حالته الأولى في بعد أحداثه عن الفن الحقيقي إذ ظل يهتم بالفكاهة والإضحاك وروح الفارس.

لكن (أتيلانا) اللاتينية متأخرا قد اهتمت بالموضوع الدرامي محاولة الاستفادة من حياة القرويين، حتى امتدت إلى استعمال حياة الأسر والمواطنين في بنائها.

تقوم الأدوار فيها على شخصيات ثابتة. ماكوس MACCUS المضحك الشره الأكل، بوكو BUCCO صاحب اللسان الطويل، بابوس PAPPUS العجوز المهرج، دوسينوس DOSSENNUS الأحبب الأفاق الذي يدعى مرة مهنة ناظر المدرسة، ومرة أخرى مهنة الطب. الشخصيات جميعها تستعمل القناع أثناء التمثيل.

لم يتطلب هذا النوع من المسرحيات إلا خشبة مسرح بسيطة، تقام وتنفض في وقت قليل ليسهل الانتقال بالعرض إلى أماكن عدة، لقد بلغ المسرح الأغرقي هذا النوع البسيط من العروض، ولنقل ان ظهور الدرامات الشعرية اليونانية القديمة كان سببا في اندثار (أتيلانا). لكن الثابت أن المسرح الروماني فيما بعد قد استقى الكثير من مرجه وعروضه وخفة وزنها الدرامي من النوع القديم (أتيلانا).

احتفال النصر

TRIONFO

وهو التعبير المعروف في اللغة الإنجليزية باسم TRIUMPH. تقليد لاحتفال روماني قديم، كان يقام تكريماً لقائد أحرز نصراً حاسماً على عدو أجنبي، وسط مظاهر الابتهاج والنصر. لهذا الاحتفال مكان في المسرح. وله شخصيته ومظاهره التي تواجدت في مسارح عصر النهضة، متوارثة عن القرون الوسطى من المراسم الطقسية والتشريفات الدينية التي كانت تقام داخل الكنسية . CEREMONY.

تتوسع هذه الاحتفالات بداية من عام ١٤٤٣م في إيطاليا، وتصبح موضة من موضة احتفالات النصر. تظهر في مدن نابولي NAPOLY، روما ROME، ميلانو MILANO، رجّو REGGIO.

وفي فيينا WIEN بالنمسا تظهر هذه الاحتفالات في عام ١٤٨٥م بمناسبة اعتلاء الملك ماتياش MÁTYÁS العرش. وفي شمال أوروبا عُرفت هذه الاحتفالات باسم (أنتيفيربن ANTWERPEN) وسادت كل هذه الاحتفالات مظاهر فنون التمثيل، كما دخلت الزخرفة والتزيين ضمن هذه الاحتفالية كما في اعتلاء ملك فرنسا العرش الفرنسي.

إحساس اسطاطيقي

AESTHETIC SENSATION

المقصود بالإحساس الاسطاطيقي هو الإحساس الجمالي. ومن مزايا الإنسان أنه باستطاعته عن طريق السمع والبصر أن يحدد أو يقول رأيه في القوى الإنسانية، وأن يظل رأيه هذا حاملاً لما أسماه

العلماء (النوعية الجمالية) . وهو ما نطلق عليه (التمييز). والذي يجعله كإنسان قابلاً لإعطاء المعلومة الاسطاطيقية.

ينمو الإحساس الجمالي ويتطور من بيئة الفرد، إلى جانب ملاحظاته الحسية في الحياة. إن للإنسانية وتحول طبيعة الإنسان إلى شكل أكثر إنسانية وأرقى خلقاً دخل كبير في هذا التطور والنمو. وكل ذلك يخلق عملية (إعلاء) في مجتمعه ينطق بها سلوكه و تعامله وصبره وقدرته على احتمال الصعب ومشاكل الحياة.

يسير بأحاسيسه إلى النعومة ودقة الإدراك والإحساس بأقل الأشياء في سرعة ، وفي دقة متناهية. الأمر الذي يجعله أكثر حساسية في السمع وأعمق انتباهاً في الموسيقى، وأقوى في النظرة.

تبدأ مرحلة الإحساس الجمالي عندما يبدأ الإنسان في استعمال نشاطه ووعيه للأمور وللأحداث الجارية من حوله، وكذا في اهتمامه بالفنون وعلى مساحاتها العريضة. ومن الطبيعي أن الانتاجات الفنية المختلفة تؤثر على نمو الأحاسيس الاسطاطيقية فتصقلها وتجلوها وترتفع بصاحبها إلى درجة عليا من الوعي والإنسانية معا.

LIFE SENSATION

إحساس الحياة

الإحساس بالحياة، هو مجموعة العلاقات الحسية التي تتجمع وتتضم نحو بعضها البعض لإبراز حقيقة ما بداخل الإنسان. وتشترك الخبرة العملية في تكوين الذاتية عند الفرد، إضافة إلى الوعي ذي الدرجة العالية، بما يحقق ما يسمى وجهة النظر أو الرؤية أو التصور. ولعكس أحاسيس الحياة في الفن، يقتضى الأمر التنقيب عن المضامين الحسية والمزاجية والهوائية لتضمينها الشكل الفني بواسطة

الأسلوب، من خلال الإيقاع، وبمساعدة اللحظات الرمزية والكنائية أحيانا، وبالإضافات الجمالية أحيانا أخرى.

وفي فنون التقليد والمحاكاة فان المضامين عند وجهة النظر المحددة هي التي تعكس لحظات المضمون والشكل وتصلقهما، وتُظللها، وتحكمهما، وتكمل من وظائفهما.

يحدث أحيانا أن يتصادم مضمون وجهة النظر مع إحساس الحياة في فنون التقليد والمحاكاة، خاصة عندما يبتكر الفنان جديدا غير تقليدي أو مخالف لما سبقه، وما يعتبره هو أمرا هاما لتكوينه الفني، سواء وصل الفنان المبدع إلى التفاصيل فيما يراه أو لم يصل بعد. وخاصية هذه الحالات الابتكارية أنها تحوى على محركات (موتيفات) تخلع على ما يراه الفنان كثيرا من نقاط الرمز أو الكناية.

لكنه من الملاحظ أنه كلما كان التعبير الفني لفن من الفنون على المستوى في درجتى المعرفة والغريزة (التجربة الحياتية والأصل في الطبيعة) بقيت داخل التكوين الفني مساحات شاسعة من الفن وعناصره، لأن إحساس الحياة يبقى ظاهرا في كل لحظة من لحظات هذا التكوين. وكلما كان العكس، ظهرت السلبية والأحاسيس المضادة وغير الطبيعية والمزاج الملى بالافتعال. وكلها أشياء تقود إلى بدل التعبير وليس التعبير نفسه.

ETHICS OF ACTOR

أخلاقيات الممثل

تستند أخلاقيات الفنان الممثل، على السلوك والنماذج والمعايير والمبادئ التي يعتنقها ويعمل بها في مهنته المسرحية. حيث تتضمن هذه العناصر طريق الممثل من البداية إلى النهاية في الدور المسرحي، وفي

الحياة، وفي التعامل مع زملائه الفنانين، ومع أفراد مجتمعه. والممثل الذي يُعد موجهًا أخلاقيًا للقيم والمبادئ، تقتضيه واجبات ومسؤوليات مهنته، أن يكون هو البادئ بنفسه في مسلكه تجاه هذه الأخلاقيات، والشرف، والرجولة، والكلمة الحقة العادلة.

كان ستانسلافسكى هو أول من وجه في دراساته إلى مثل هذه الموضوعات، الجادة والحيوية في مهنة فنان المسرح الحقيقي.

EAST LITERATURE & ART

آداب وفنون الشرق

هي الآداب والفنون المختلفة عن زميلاتها في القارة الأوروبية، نتيجة نشأتها في تربة أخرى، وتعرضها لأجواء شرقية ذات طابع خاص.

تتواجد آداب وفنون الشرق الأوسط في البلاد العربية والفارسية والتركية والجروزية (نسبة إلى جروز)، والأرمنية. ونعثر عليها في الشرق الأقصى في اليابان والهند والصين ومنغوليا وكوريا وفيتنام وإندونيسيا.

يعود سبب الطابع الخاص لهذه الآداب والفنون إلى التطور التاريخي الخاص لمجتمعاتها، وإلى جغرافية هذه البلاد، وإلى أطوار الإنسان وأجناس البشر فيها، كما يعود إلى اللغة وإلى الديانات السائدة هناك. فطبيعة التطور التاريخي مثلا هي التي أضاعت تاريخ الأدب في الهند وساعدت على عدم ظهور الرواية الشعرية وبعض نماذج الغنائية، كالشعر الغنائي في الحب عند الصينيين (وأقصد تحديدا الشعر العاطفي).

وبظهور العبادات الدينية المختلفة في الإسلام والبوذية واللاماوية (المذهب البوذي المنتشر في التبت ومنغوليا) نشأت آداب وفنون دينية ذات طابع خاص.

ويتضح الاختلاف عن الأوروبيين وفنونهم خاصة في فن الموسيقى والفنون التشكيلية. ففن الرسم في الصين - وبتأثير منها في اليابان وكوريا وفيتنام - نجده على الورق وفي استعمال للريشة، كما نجده أحيانا على الحرير. وتتنمى موضوعاته في الغالب إلى الطبيعة والجبال، وما هو غائب عن بلادهم، ويتخيله ذهن الفنان وقريحته.

كما يركز فن النحت عند الهنود على الرضحة أو الصخرة الواحدة للتمثال كله. ويتخذ فن الموسيقى في الشرق آلات موسيقية خاصة تناسب أغانيهم وموسيقاهم. ولا تنفصل هذه الغرابة عن الآداب الشرقية أيضا.

حقيقة أنها آداب وفنون تتأثر بالآداب والفنون الأوروبية، لكنها مع ذلك تحمل ظلال الأصل الشرقي، الأوسط منها والأقصى.

EDWARD GORDON CRAIG

إدوارد جوردون كريج
(١٨٧٢/١/١٦ - ١٩٦٦/٧/٢٩ م)

مصمم ديكور ومخرج مسرحي ومُنظر مسرحي انجليزي. ابن الممثلة الإنجليزية إيلين تيري ELLEN TERRY (١٨٤٧ - ١٩٢٨ م). بدأ اشتغاله بالفن المسرحي ممثلا في عام ١٨٩٧م. ثم تحول إلى الإخراج المسرحي. ولما لم يحقق أفكاره الفنية يهاجر عام ١٩٠٤م إلى خارج بلاده، ليخرج عدة مسرحيات قليلة في أنحاء متفرقة من العالم،

وليصمم الديكورات المسرحية عند الممثلة و المنتجة المسرحية DUSE والمخرج أوتو براهم OTTO BRAHM وعند الروسي ستانسلافسكى. وكان آخر تصميم له لدراما ابسن عام ١٩٢٦ م المسماة (المطالب بالعرش PRETENDER) في كوبنهاجن.

تقوم نظرية كريج في المسرح، على أن الكلمة تخنق المسرح. باعتبار أن المسرح فن بصري. ابتدع كذلك فكرة ÜBER - MARIONETT للحد من أهواء الممثلين الخاصة وحررياتهم الذاتية التي تفسد الشخصية المسرحية التي يقومون بأدائها . رفض كريج الإخراج مرات ومرات بأساليب المسرح العتيقة . انطلق في فكر الممثل من فلسفة فريدريش نيتشه FRIEDRICH NITZSCHE المعروفة بالإنسان الكامل UBERMENSCH، التي تقول بأنه ينبغي على القيم التي نضيفها إلى الحياة، أن تعمل على السمو بمستوى الإنسانية للوصول إلى خلق نوع جديد. وقد أراد كريج تحقيق هذا النوع في المؤسسة المسرحية.

ترك كريج للمسرح ١٨ كتابا، لم يترجم منها الا القليل القليل للغتنا العربية الأم. وهذه الكتب هي:

- 1) GORDON CRAIG'S BOOK OF PENNY TOYS -LONDON, 1899.
- 2) BOOK PLATES- LONDON, 1900
- 3) THE ART OF THE THEATRE- LONDON 1905
- 4) ON THE ART OF THE THEATRE LONDON, 1911
- 5) TOWARDS A NEW THEATRE - LONDON 1913.
- 6) A LIVING THEATRE- FLORENCE 1913.
- 7) THE THEATRE ADVANCING - BOSTON 1919.
- 8) PUPPETS AND POETS- LONDON, 1921.
- 9) SCENEL - OXFORD, 1923.
- 10) WOODCUTS AND SOME WORDS- LONDON, 1924.

- 11) BOOKS AND THEATRES- LONDON 1925.
- 12) NOTHING OR THE BOOK PLATE- LONDON, 1925.
- 13) HAMLET- WEIMAR, 1929.
- 14) HENRY IRVING- LONDON, 1930
- 15) A PRODUCTION- 1926- OXFORD, 1930.
- 16) FOURTEEN NOTES- SEATTLE, 1931.
- 17) ELLEN TERRY AND HER SECRET SELF- LONDON, 1931.
- 18) TINDEX TO THE STORY OF MY DAYS – LONDON, 1957.

EDWARD YOUNG

إدوارد يونج
(١٦٨٣ - ١٧٦٥م)

شاعر وعالم جمال انجليزي. عُرف بنظرته المادية (الماتيريالية) في عصر النهضة الإنجليزية. اعتمدت أبحاثه على الأصالة ومستتبعاتها ومصادرهما. تعتمد نظريته في الأصالة على الطبيعة والتقليد والمحاكاة. تؤيد عبارته (العبرى الحقيقى هو ابن الطبيعة) كل معتقداته.

ADOLPHE APPIA

أدولف آبيا

من مواليد جنيف GENEVE في ١٨٦٢/٩/١، والمتوفى في نيون NYON في ١٩٢٨/٢/٢٩م مهندس ديكور سويسرى، ومُنظّر مسرحى في الإضاءة والألوان. بعد انتهاء دراسته الجامعية في باريس، التحق بمسرح (بايروت BEYREUT) حيث وثق علاقة فنية مع

ريتشارد فاجنر الذى أشرف وأسس هذا المسرح RICHARD WAGNER (١٨١٣/٥/٢٢ - ١٨٨٣/٢/١٣ م).

لم يستسلم أبيا لإغراءات الطبيعة التى كانت تسود المسارح العالمية في وقت ارتباطه بالمسرح. فعادى الطبيعة وواجهها في عنف. ويصدر لذلك عمله التنظيرى الأول في المسرح بعنوان (إخراج درامات فاجنر - LA MISE EN SCENE DU DRAME WAGNERIEN يفند فيه وجهات نظره في رسالة إلى رسامى وملونى الديكورات مقترحا عليهم استعمال متطلبات خشبة المسرح من أبعاد الرؤية الثالثة THIRD DIMENSION .

ثم يعيد إطلاق بحثه المسرحى الثانى في عام ١٨٩٩م بعنوان (الموسيقى والمسرح - DIE MUSIK UND DIE INSZENIERUNG .

وفي هذا البحث يحلل بالتفصيل نظرية خشبة المسرح، مشيرا إلى شكل العرض المسرحى الذى يجب مراعاته في دقة، وإلى متطلبات الدراماتورجيا فيه. بمعنى أن العمل على تكوين وحدة فنية فوق خشبة المسرح، يستتبع بالضرورة التفكير في العناصر (البلاستيكية) المبدعة التى تكون الخلفية عن مناظر مرسومة وملونة، واضاءة متناغمة الألوان في غير تعارض مع ألوان المناظر أو الديكور، لابرار الممثل ككائن حي متحرك وسط هذا الميدان (اللونى الاضائى).

ومع أن نظرياته القيمة لم تجد طريقها إلى التطبيق في المسرح إلا أنها انتشرت في كل المسرح الأوروبى كأساس فنى جمالى للإضاءة وللون في المسرح وفوق خشبة المسرح.

ARTHUR SCHOPENHAUER

آرثر شوبنهاور

(١٧٨٨-١٨٦٠م)

فيلسوف ألماني لاعقلاني. واللاعقلانية هي مذهب فلسفي يقدم اللامعقول على المعقول. ويقول بأن العالم لا يُدرك كله بالمعرفة الواضحة بل هو يتضمن أيضا بقايا غير معقولة وغير قابلة للتأويل. ينتمي شوبنهاور في فلسفته إلى المثالية الاعتبارية عند كانط، وفي اختلاف طفيف معه.

تنبثق النظرة الجمالية عنده من أن الفن هو (رغبة) في البحث عن الأهم بلا مصلحة، على اعتبار أن النظرة إليه (إلى الفن) نظرة تأملية صوفية. يعتبر شوبنهاور فن الموسيقى هو أعلى مراتب الفنون، لأنه يعكس الرغبة وفي الحال. في حين يرى أن بقية الفنون الأخرى تستعمل كل منها وسائل مناسبة لإبراز الرغبة.

أصبحت نظرياته شعبية في النصف الثاني من القرن التاسع

عشر الميلادي ، وتأثر بها نيتشه F. NIETZSCHE

ARISTOTLE

أرسطو - أرسطوطاليس

(٣٨٤ - ٣٢٢ ق.م)

فيلسوف يوناني وتلميذ أفلاطون، الذي يشق عصا الطاعة على بعض من تعاليم أستاذه. وهو الموجد للمنطق العلمي، وعلم الفلسفة (الميتافيزيقيا)، والمنظم لقواعد وأصول علم الطبيعيات في عصره، بانبا صرح وأصول علم النفس (السيكولوجي PSYCHOLOGY)، والمقعد

للآداب والسلوك ، و علم متعارفات حسن المعاشرة، و المتبحر في علوم الجمال.

يكمن مفتاح مشكلات علم الجمال عنده في التقليد و المحاكاة. معتبرا أن الفن هو الإنسان القادر على التقليد و المحاكاة.

جرب أرسطو في السياسة وفي الشعر (كتابه فن الشعر ما يزال خالدا). كما جرب في الموسيقى و الرقص و الفنون التشكيلية مساهما بالقواعد و النظريات. وللنحت حظوة خاصة لديه. سجل كثيرا من الآراء في نظرية (الجمال). ووقف بخاصة موقف التضاد مع أستاذه أفلاطون في تفسيراته النظرية - على اعتبار أن أفلاطون وضع فروقا بين الجمال والخير. يعترف أرسطو بأن الجمال الطبيعي أحيانا ما يكون قبيحا بالنظرة الأخلاقية. و يقرر بأن التكوين الفني حدث سيئ أو خاطئ يمكن تحويله إلى شكل جميل أيضا. وعلى هذا تتحدد نظرة أرسطو في أن الحدث كلما كان خيرا كان جميلا.

إن الشعر و التراجيديا و الكوميديا كثيرا ما يعرضون العديد من سيئات الإنسان و غروره و سلاطته و صلافته و شروره. لكن الجميل وسط هذه الصورة الكريهة أن توضع الأمور في مكانها (أخلاقيا) لتكون خيرة في النهاية، وجميلة في النهاية أيضا. ليذهب الظالم إلى الجحيم. لكن الخير يجب أن يظهر في الختام و ترتفع عنه أنوار الصالة و قيم الحق. وعلى ذلك يصبح الجمال شيئا نسبيا لكل ما يظهر فيه من خير أو حق.

يتحدث أرسطو في كتابه (السياسة) عن فن الموسيقى محلا أن الإيقاعات و الغنائية يجب أن تنتهيا إلى صور تلخص المشاعر و الأحاسيس، مثلها مثل الصورة سواء بسواء (المقصود هنا هو صورة الإنسان). وهو في كتابه (فن الشعر) يقسم الشخصيات إلى قسمين:

شخصيات سوية نجدها في الملاحم و التراجيديات، وأخرى سيئة تملأ الكوميديات .

يلعب (التطهير) في الدراما عنده دورا له خصائصه وثوابته، إلى جانب الحدث الحقيقي الخالي من السرد والتفصيلات . إضافة إلى التعبير اللغوي والشخصية المسرحية وترتيب خشبة المسرح وتشكيل الموسيقى لخدمة الدراما.

وتلعب الوحدات الثلاث في نظريته دورا كبيرا وهاما(وحدات الزمان، المكان، الموضوع). والغريب أن الوحدات الثلاث بنظرياتهما المستقلة في كل وحدة لا نجد لها مكانا في عصره، حتى اكتشفها عنده النقاد الفرنسيون في القرن السابع عشر الميلادي. لأن تعاليم أرسطو لم تذكر شيئا إلا عن وحدة الزمان عند التراجيديا فيما قالت به من أنه يمكن تمثيلها في يوم واحد أو أكثر للتعبير عن أحداث الدراما. أما بالنسبة لوحدة المكان فلم نحصل على شيء من عنده أو مما بقي منه، إلا أن الدراما التراجيدية ليست بمستطاعة أن تظهر مرة واحدة في أكثر من مكان واحد. وهي كلها أشياء تتعلق في الحقيقة بشكل خشبة المسرح اليوناني القديم وبالدراماتورجيا الإغريقية بالدرجة الأولى.

ERMETE ZACCONI

أرميت تساكوني

ممثل مسرحي وسينمائي إيطالي (١٤/٩/١٨٥٧ -
١٤/١٠/١٩٤٨ م). بدأ حياته بتمثيل أدوار العشاق في المسرحيات في
فرقة (سيزار روسي CESARE ROSSI) المسرحية . مثل تساكوني
في هذه الفرقة أدوارا كبيرة في مسرحيات قوية.

(الأشباح لابسن، صديق النساء لالكسندر ديماس الابن، جرنجوار
GRINGOIRE لمؤلفها الفرنسي الدرامي تيودور دو بانفيل
THEODORE DE BANVILLE والمعروفة بنفس الاسم).

يُكون تساكوني مسرحا خاصا به في عام ١٨٩٤م ويسير به إلى
عدة بلاد أوروبية. قَدَم في هذه الجولة الفنية درامات (هملت، الملك لير،
ترويض النمرة - شيكسبير).

ERNST BUSCH

أرنست بوش

(من مواليد كيل KIEL في ١/٢٢/١٩٠٠م. ممثل ألماني تدرب
في فرق الهواة الألمانية ثم اشترك مع مسرح ميدان نوللين دورف
THEATER AM NOLLENDORFPLATZ تحت قيادة
بيسكاتور PISCATOR. يهاجر إلى خارج ألمانيا في ثلاثينيات القرن
الحالي. ويعود إلى ألمانيا الديمقراطية ليكون عضوا بفرقة مسرح
البرلينر إنسامبل BERLINER ENSEMBLE بقيادة برتولت برخت).

يحقق بوش أعظم نجاحاته المسرحية في درامات برخت ،
وبخاصة الملحمة منها. فيمثل في درامات (الأم شجاعة وأولادها - دور
الطباخ، وفي دائرة الطباشير القوقازية - دور القاضي أزداك AZDAK ،
ويمثل دور جاليليو في دراما جاليليو جاليلي).

وأرنست بوش هو واحد من أعظم ممثلي العصر، بتمثيله
الواقعي والملحمة معا.. فهو يجمع بين أسلوبين من أساليب التمثيل
المعاصر.

المقصود باستوديو الممثل، هو الاستوديو الذي قام علم ١٩٤٧م في مدينة نيويورك NEW YORK لإعداد الممثلين في المهنة المسرحية، بجهود المخرج المسرحي الأمريكي إليا كازان ELIA KAZAN (من مواليد ١٩٠٩/٩/٧ م، لى ستراسبرج LEE STRASBERG المخرج الأمريكي من مواليد ١٩٠١/١١/١٧ م). وقد ساعدهما في التدريس باستوديو الممثلين كل من روبرت لويس ROBERT LEWIS واتشريل كراوفورد CHERYL CRAWFORD

انتهج نظام الاستوديو في تعليم الممثلين جانبين هامين :

الجانب الأول، الاستفادة من تعاليم ومنهج الروسى ستانسلافسكى في طرق التعبير عند الممثل، وتقنية الممثل، ومعايشة الدور المسرحي داخليا وخارجيا.

والجانب الثاني، الذى ارتكز على فلسفة (مسرح الجماعة - GROUPE THEATRE) الذى اعتنى بظلال الواقعية السيكولوجية. وقد أفاد استوديو الممثلين من الجانبين في منهجه، وهو منهج جذب إليه الممثلين وهواة المسرح وبخاصة بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

من أشهر المتخرجين في استوديو المسرح مارلون براندو

MARLON BRANDO، الممثلة جولى هاريس JULIE HARRIS (١٩٢٥/١٢/٢ م) ، جيمس دين JAMES DEAN ، بول نيومان PAUL NEWMAN

أصل الكلمة اليونانية AISTHESIS . والتعريف باللفظة يحوى علوم الفلسفة . يُعتبر الكسندر جوتليب بومجارتن (١٧١٤/٦/١٧- ١٧٦٢/٥/٢٧م) ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN أول المصنفين والمنسقين لمعنى كلمة (الجمال) بمحاضراته التى ألقاها في جامعة فرانكفورت، ثم طورها وضمناها كتابه المعنون (تأملات (MEDITATIONES).

يطلق على تعريف (الاسطاطيقا) علم فلسفة الفن. على اعتبار أن (الاسطاطيقا) تتوخى الانضباط والشكل المتناسق إلى أبعد الحدود داخل التكوين الفنى.

تتنمى الاسطاطيقا تاريخيا إلى ثقافة العصر الشرقى القديم في مصر وبابل والهند والصين. وهناك شواهد أدبية قديمة على وجودها، حيث تظهر خطوطها في الدين والسياسة والأخلاق والفلسفة.

وفى العصر اليونانى القديم يتعرض لها الفيثاغوروثيون، والفلاسفة سقراط وأفلاطون وديمقريطوس، والكتاب والشعراء أرسطوفانيس وأبيكوروس . يحدودون لها القواعد العلمية وكثيرا من الأساسيات العلمية والفنية، إضافة إلى علماء جمال مثل سنكا، لوكريتوس، هوراتيوس، كوينتليانوس.

SENECA, LUCRETIUS, HORATIUS, QUINTILIANUS

تُعنى الاسطاطيقا في عصر النهضة من التشكيل الدينى والآلهى الذى كان سائدا في العصور القديمة، على يد شيكسبير، إراسموس، بتراركا، ليوناردو دافنشى، كاستيجليون، ميكلانجلو، برونو، ديرر، فيكو، مونتين، مورس

W.SHAKESPEARE, D. R. ERMASMUS, F. PETRARCA, L.B. ALBERTI, LEONARDO DA VINCI, B. CASTIGLIONE, MICHELANGELO, G. BRUNO, A. DURER, G.B.VICO, M.MONTAIGNE, TH. MORUS

وكلهم قد اشتغلوا على فلسفة النور والظل، وقواعد التونات والظلال في الرسم والتصوير، ونظم الأسلوب، ومركزية الفن، لخدمة الإنسان ومتطلباته المثالية.

ثم تتبع فترة الكلاسيكية الفرنسية برجالها بوالو، كورنى، راسين،

N.BOILEAU, P. CORNEILLE, J. RACINE, G. L. BUFFON

ليرفضوا الدين من كل الفنون في فكر جرى.

ينتمى إلى علماء الجمال في عصور النهضة كل من

شافتسبورى، هوم، بيرك، يونج، هيرد، ديديرو، روسو، بومجارتن، هردر.

A. SHAFTESBURY, H.HOME, E. BURKE, E. YOUNG, R. HURD, D.DIDEROT, J.J.ROUSSEAU, G. BAUMGARTEN, J. G. HERDER.

ويتميز الألمانى ليسنج G.E. LESSING بوضعه الفروق الجوهرية بين وسائل التعبير عند كل من الأدب والفن التشكيلى بتحليلاته الأدبية والفكرية ومناقشته للمشكلات النابعة بينهما (اسطاطيقيا)، كما اشتغل بالاسطاطيقا الفيلسوف، هجل، شيللر، جوته، شللنج، كانط

G.W.F.HEGEL, F. SCHILLER, J. W. GOETHE, F. SCHELLING, I. KANT

مع دوران القرن الثامن عشر الميلادى ودخول القرن التاسع

عشر الميلادى في عصر الكلاسيكية الألمانية.

وبينما فحص كانط خصائص الاسطاطيقا في مستوى التجريب
ولأول مرة، نجد هجل يفحص النظم المثالية للعالم بالطريقة
الديالكتيكية، وفي اعتبار شديد للقواعد التاريخية.
ومما لاشك فيه أن الاسطاطيقا الماركسية التي اتبعت بعد ذلك
فلسفة خاصة قد اعتمدت على كثير من آراء ونظريات هجل . ومثلها
فلاسفتها بالينسكى، تشارينسافسكى، دوبروليوبوف

V.G.BELINSKI, N.G.TCHARNISEVSKI, N.A.

DOBROLJUBOV.

حيث الاحساس عندهم محصلة تاريخية للعمل ولظروف الإنسان.

RECORD

اسطوانة صوتية

الاسطوانة هي احدى الأدوات الصوتية المستعملة قديما في
المسرح. تحمل الاسطوانة الصوتية الغناء والموسيقى وصوت الإنسان،
وأصوات عديدة أخرى كأصوات الطيور والحيوانات والطبيعة.
الاسطوانة الصوتية من مستلزمات العمل الفني المسرحي، أو
لنقل كانت كذلك في بدايات القرن العشرين. إذ كانت تستعمل كمؤثر
صوتى هام داخل مضمون العمل المسرحي أو التكوين الفني في
المسرح.

وبالتطور العلمى المتتابع ظهرت من الاسطوانات الصوتية،
الاسطوانة طويلة المدى التى يصل زمن احتمالها إلى ساعتين، اسطوانة
الميكرو MICRO الدقيقة.

أسطورة

MYTH

هي الخرافة الدينية القديمة أو الترهة أو التلفية أو الخزعبلات. أصل الكلمة اليونانية MUTHOSZ وهي أحد الأشكال التي تُفصح عن شكل المجتمع البدائي في القديم.

في الأسطورة يتواجد الرجل الأول البدائي بتفكيره المحدود، الخائف من الطبيعة وعناصرها وبرقها ورعدها، والمفكر - بحدود تفكيره وعقله - في القوى الاجتماعية من حوله. وهو ما أدى إلى اعتقاداته في الآلهة وأنصاف الآلهة والخرافات القديمة والأساطير.

تظهر الطبيعة في الأسطورة وخلفها القوى العلوية في العاصفة البحرية الهائجة في (الأوديسا) نتيجة غضب بوسيدون POSEIDON اله البحار. إن بوسيدون لا ينتمي إلى عالم الحقيقة بقدر ما ينتمي إلى عالم الأسطورة والخرافة. وعلى قاعدة بوسيدون تقف كل آلهة اليونان.

كان من الطبيعي - وهذه هي الصورة - ألا ينفصل الفن عن الدين. أن يظهر معا في ضياع أوديب وأورست والكترا باسم (القضاء والقدر). وفي العصر الحديث عاد الشكل الأسطوري في درامات الطبيعة، كما نعثر عليه أحيانا في بعض الأعمال السيربالية في الأدب، وفي التجريديات، حيث عناصر خداع الرؤية، السيمياء، الشعوذة، والواقعية البدائية الأولى.

أسطورة شعبية

BALLADE

الأسطورة الشعبية هي أحد أنواع الشعر الشعبي. وهي نوع لفت نظر الأدب وعلم الجمال إليه طويلا.

ترجع أول جهود الأسطورة الشعبية إلى عام ١٥٩١م عندما جمع فيدل VEDEL أساطيرا قديمة في كتاب بعنوان (الأساطير الشعبية الدانمركية)، وهو ما أكتشف في عصر النهضة والعصر الرومانتيكي. ثم عُرِفَت بعد ذلك محاولات أخرى للبحث عن الأسطورة الشعبية، سجلت جهود كل من الإنجليزي توماس بيرسي، الاسكتلندي جيمس ماكفرسون ، الاسكندنافي يوهان جوتفريد هيردر، واخوان جريم، والسربي تالقي.

TH. PERCY, J. MACPHERSON, J. G. HERDER, GRIMM BROTHERS, TALVJ.

وفي القرن التاسع عشر الميلادي تنشط حركة البحث عن الأسطورة الشعبية على الأساس العلمي التخصصي بجهود الدانمركي نيكولاى فردريك سافارين جرانت فيج (١٧٨٣ - ١٨٧٢م) N.F.S. GRUNDTVIG ثم تتتابع الحركة العلمية في القرن العشرين بفضل الألمانيين ماير، سيمان . والروسيين أندريف، بلازوف MEIER, SEEMANN, ANDREJEV, BALASOV

SKETCH, GROUND PLAN

اسكتش

يُستعمل الاسكتش في فن المناظر المسرحية. وهو المحطة الأولى في عمل تصميم المنظر في المسرح. وفي الاسكتش ابراز دقائق الرسم، وخشية المسرح بكل جوانبها وخلفياتها وأفاقها، في إظهار للأبعاد، الظلال، والمساحات ، والفتحات على خشبة المسرح أو في المنظر المسرحي المطلوب. كما يُعنى

بوضعية الأثاث. ويتقيد المصمم للاسكتش بتعليمات المخرج، ويتفهم الأبعاد النفسية في العمل المسرحي.

SZKENE

إسكينية

المقصود (بالاسكينية) هو هذه الخيمة التي كانت مستعملة في العروض الإغريقية، بالقرب من مكان الأوركسترا، وعلى أبعاد نقطة من جماهير النظارة.

استُعملت اسكينية لتغيير ملابس الممثلين عند انتقالهم من لوحة إلى لوحة أو من مشهد إلى آخر.

استعملها سوفوكليس لأول مرة كخلفية للميدان المسرحي الذي تجرى عليه الأحداث . وفي القرن الخامس قبل الميلاد بُنيت اسكينية أول مرة من الحجر ، وبذلك أصبحت ثابتة المكان . وفي القرن الرابع الميلادي أصبحت اسكينية من طابقين اثنين.

THEATRE SHARE

اشترك المسرح

هو نظام وُضع لاستقطاب الجماهير للدور المسرحية. وقد مر النظام بتجارب عديدة منذ أربعينيات القرن العشرين في فرنسا، وبخاصة في تجارب الفرنسي جان فيلار JEAN VILAR ، وفي المسرح القومي الشعبي الفرنسي.

ثم تبنت الدول الاشتراكية (سابقًا) هذا النظام بعد الحرب العالمية الثانية لاستقطاب الجماهير التي عُرِفَت عن الذهاب للمسرح بعد آلام الحرب وموجات ظلام الحياة في المدن والقرى، وتشجيعًا للطبقات البسيطة وأنصاف المثقفين والمتعلمين على ارتياد المسارح المختلفة. والنظام يضع اشتراكًا (على غرار اشتراك الأوتوبيس أو القطار أو الترام) يشتره المشاهد صيفًا قبل بداية الموسم المسرحي الذي يبدأ عادة في شهر سبتمبر من كل عام. وهذا الاشتراك يتيح للمشاهد مشاهدة خمس مسرحيات من مسرحيات الموسم المسرحي، التي عادة ما تكون سبعة أو ثمانية ليدخل إليها وقت عروضها على مدار الموسم المسرحي السنوي كل عام. وليحتل كرسيًا معينًا في صف معين في يوم معين من أيام عروض المسرحية. وطبعًا بثمن معين أيضًا، يختلف بحسب طاقة المشترك ماديًا.

هناك أنواع لهذا الاشتراك. فهناك اشتراك في خمس مسرحيات كلاسيكية مثلًا، يضعها المسرح ضمن برنامجه أو (ريبرتواره) السنوي. أو اشتراك لمسرحيات شبابية أو تجريبية تكون ضمن برنامج المسرح كذلك.

ومن فوائد نظام اشتراك المسرح، أنه يضمن لصاحب الاشتراك الحق في مشاهدة مسرحية ناجحة تُقبل عليها الجماهير، دون الحاجة إلى البحث عن شراء تذكرة الدخول في حالة النجاح الساحق للعرض المسرحي. كما أنه يُدرب المواطن على الذهاب باستمرار إلى المسرح أو الأوبرا أو الأوبريت، كل بحسب هوايته ومزاجه الخاص الحر. كما أن تحديد يوم مقدما للذهاب إلى المسرح، يجعل من هذا اليوم (احتفالية) لها معناها ومغزاها الثقافي في حياة الإنسان.

وفضلا عن ذلك، فإن نفس نظام الاشتراك يساعد إدارة المسرح مقدما على تدعيم مركزها الاقتصادي، بالمال الذى تحصله صيفا، لتصرف منه أحيانا على إنتاج المسرحيات ، إضافة إلى إعانة الدولة المخصصة للمسرح بطبيعة الحال.

والاشتراكات عادة ما تكون مخفضة الأسعار. لذا تجد إقبالا شديدا وقت الإعلان عن مسرحيات الموسم الجديد من قبل الجماهير. تعود المحاولات الأولى والبادئة لنظام الاشتراك المسرحى إلى القرن الثامن عشر الميلادى فى المسارح الفرنسية والمسارح الألمانية، وفق نظم تغيرت الآن تغيرا جذريا.

MIXED ARTISTIC FORMS

أشكال فنية مختلطة

الأشكال الفنية المختلطة هى أنواع أدبية أو فنية مختلطة متنوعة. أى ناشئة عن سلالتين مختلفتين أو أكثر فى بعض الأحيان. ظهرت هذه الأشكال عبر عصور التطور المسرحى. فهى أشكال خارجة على قواعد النوعين الأصليين اللذين أشار إليهما أرسطو. وأعنى بهما الدراما بوجه عملتها المزدوج (التراجيديا، الكوميديا).

قامت هذه الأشكال فى مناهضة لقواعد ونظريات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة فى القرن الثامن عشر الميلادى، وفى تمرد على التمسك بهذه القواعد والنظريات، ومن أهمها قانون الوحدات الثلاث فى نظرية الدراما، وابتعدت هذه الأشكال عن تحقيق نوع من (اللونية) على مسيرة الدراما والعرض المسرحى تبعا لذلك. ومن المنصف لحركة الأشكال الفنية المختلطة الاعتراف بأن فضل استمراريتها مؤخرا فى

تاريخ المسرح والآداب المسرحية يعود إلى تأييد عدد غير قليل من الفلاسفة وكتاب الدراما المرموقين لفكرة المزج والخلط.

ففى عام ١٦٠١م يناهض جوارينى GAURINI فى دراسته النظرية الوقوع فى برائن التراجيڊيا الخالصة أو الكوميڊيا الخالصة، حتى قبل مولد الكلاسيكية الفرنسية الجديدة.

فإذا ما بحثنا فى التاريخ المسرحى، وجدنا الأسباني لسوب دو فيجا LOPE DE VEGA (١٥٦٢-١٦٣٥م) فى مسرحياته يتبع وجهة نظر جوارينى، سواء علم ببحثه أو لم يعلم.

كما تعرض الفيلسوف الفرنسى دينيس ديڊيرو DENIS DIDEROT (١٧١٣-١٧٨٤م) فى القرن الثامن عشر الميلادى فى دراسته عام ١٧٥٨م المعنونة (عن الشعر الدرامى) للنوعيات فى الأدب الدرامى. فهو يعترف بالوجود الثنائى للڊراما عند أرسطو، فى التراجيڊيا والكوميڊيا كنوعين أدبيين. لكنه يضع بين النوعين الاثنىـن، نوعين آخرين هما (تراجيڊيا الطبقة الوسطى.. طبقة المواطنين)، و(الكوميڊيا الجادة COMÉDIE SÉRIEUSE).

وقد تأيد هذا الاهتمام عند ديڊيرو بتراجيڊيا الطبقة الوسطى التى تبحث فى مشكلات الأسرة والأفراد، عند انبلاج الطبقة الوسطى فى المجتمع الأوروبى، وهو ما عالجه الألمانى ليسنج LESSING (١٧٢٩-١٧٨١م) بعناية دقيقة فى ڊراماتورجيتسه المعروفة (ڊراماتورجية ليسنج)، أو ڊراماتورجية هامبورج.

هذا بينما نجد الشاعر والڊرامى الفرنسى فكتور هوجو VICTOR HUGO (١٨٠٢-١٨٨٥م) يضع أعمال كل من شيكسبير، موليير داخل حيز هذه المساحة الواسعة بين التراجيڊيا والكوميڊيا.

كما أن الألمان قد استعملوا لفظة SCHAUPIEL التى تعنى (مسرحية أو عمل فنى مسرحى) ، وأطلقوها على أعمال درامية كثيرة،بدلا من لفظة تراجيديا أو لفظة كوميديا.

فإذا ما استوثقنا- بالفكر والفهم- أن تسمية العمل الأدبى الدرامى ترتبط بصورة أو بأخرى بالمجتمعات، وبالطبقات المختلفة داخل هذه المجتمعات،وبالشخصيات التى يمكن أن تنتقل - تنقل الحياة وتغيرها- بين التراجيديا والكوميديا، أدركنا صلاحية هذه (الأشكال الأدبية والفنية المختلطة) والممزجة بالضحك والحزن والبكاء والألم والمرارة والسرور والعبث، كتعبير حى وحقيقى وطبيعى كذلك عن ناموس الحياة العصرية. على اعتبار أن الدراما لا يمكن أن تنفصل عن الحياة أو العالم.

ولكل هذه الأسباب مجتمعة انطلقت هذه (الأشكال المختلطة)، تتطور إلى أنواع وأجناس دقيقة أخرى فى طريق الآداب الدرامية والمسرحية.

SARCASM

أطنوزة

الأطنوزة تعنى المهزأة، أو الأهكومة القارصة والاستهزاء.وهى نوعية قريبة من التورية وخاصة التورية التهكمية التى تؤدى إلى عكس المنتظر.

يستهدف التعبير بالأطنوزة تدمير الموضوع أو الحكاية أو الموقف أو الحادثة الدرامية فى تعرية بلا موضوعية، ولكن فى شكل متضاد. بمعنى أن يظهر التعبير وكأنه غير متضاد.. أى فى صورة إيجابية، حتى وإن استهدفت الأطنوزة عكس ذلك تماما. وهو ما يجعل

الصورة التعبيرية في النهاية مختلفة تماما عن الصورة نفسها عند التورية. فبينما تتخذ التورية الرقة أو إدعاء الرقة أسلوبا لها، نجد (الأطنوزة) تختار التعبيرات الحادة القاسية والمباشرة وغير الرحيمة، عبر عناصر الضحك والسخرية والساتير.

BLACK-OUT

إظلام

حركة الإظلام لها مفهومان. إظلام في صالة الجمهور ، وإظلام على خشبة المسرح. والإظلام الثانى- على المسرح- يعنى حركة دراماتورجية

١- في حركة الإظلام الأول :

تعنى إطفاء كل الإنارة في صالات وجنابات وبوفيه المسرح وطرقاته. لتبقى فقط مصادر إنارة ضعيفة للرؤيا فقط. وحتى على الأماكن المحيطة بخشبة المسرح مثل حجات الممثلين والطرققات المؤدية إليها.

وفي العصور القديمة في الإنارة (الشموع، الغاز) فقد كانت الإنارة في حالة اشتعال في صالة الجمهور طوال سريان العرض للمسرحى. وبدءا من القرن الثامن عشر، انخفضت الإنارة في الصالة عند بدء العروض نتيجة رفع الثريا الكبيرة التى تتوسط صالة الجمهور إلى الأعلى لإخفاء حدة الضوء . كان الهدف من إنقاص الإنارة في الصالة، هو مساعدة الجماهير على الانفصال عن (الحياة) اليومية، وإدخالها في (الحياة المسرحية) ببدء العرض المسرحى.

٢ في حركة الإظلام الثانية

وهي حركة دراماتورية.. أي تتبع من متطلبات علم الدراما. وعادة ما يكون مكانها هو خشبة المسرح لمشهد من المشاهد المسرحية. يُقصد بها تكثيف تأثير معين أو استعمالاتها مكان ستار المقدمة إذ بالإمكان بعد الإظلام الدراماتورجي، تغيير شكل خشبة المسرح، بما يُشعر المتفرج بمرور زمن، نتيجة وضع قطع أثاث أو زهور، أو تغيير تاريخ نتيجة الحائط مثلا (النتيجة اليومية).

وهي بشكلها الدراماتورجي هذا، تساعد على تحقيق التغيير المكاني أو الزماني. لذلك فهي إحدى تقنيات المونتاج المسرحي في العروض الحديثة.

SONG

أغنية

في فن الموسيقى، يعتمد تصنيف الموسيقى على نسقين أساسيين. النسق الأول وهو ما يختص بإبراز المعنى الفكري - إن وجد. والنسق الثاني هو ما يختص بالشعرية في الأغنية.

في النسق الأول تظهر ملامح العودة، والتشابه، السلب والإيجاب، الثنائية، الفعل ورد الفعل، المركزية المباشرة. وهناك رأي يقول بأن المركزية المباشرة في تفكيرها الغنائي تظهر، أو هي ظهرت بأحسن أفعالها في الأغنية، ثم انتشرت في الشكل الغنائي العالمي. ويعتبر النسق الأول هذا ممثلا لثقافة الطبقات الوسطى.

أما في النسق الثاني فتتواجد فيه ملامح الأغنية الفردية. وهو على كل حال لا يمكن أن يوازي أو يتعادل مع النسق الأول.

كما نجد الأغنية الشعبية تحلّ مكانا في الشعر الشعبي، وتنتشر انتشارا سريعا في العصر الحديث. وأهم خصائص الأغنية الشعبية هو الاتجاه المباشر والبسيط فكرا وشعرية. وهي أغنية لا تهتم بالملحمية أو شعر الملاحم أو الفكر أو الذهن (الذهانة)، رغم أن أغلب هذه الأغنيات يأتي في شكل شعري .

ظهرت قديما أغنية العمل، أغنيات السحر والسيمياء. قوامها الأشعار القديمة في الأدب القديم وفي العصر الإغريقي، بحيث امتدت مساحة الأغنية من أغاني الشرف والحكمة حتى أغاني البكاء (البكائيات)، ومن أغاني الحب إلى أغاني الخمر والمعارك.

وتعطى الأغنية في عصر القرون الوسطى ملامح الجرأة والفروسية والبطولة (مثل أغاني الفرسان وأغاني التروبادور) TRUBADUR. إلا أن عصر النهضة من بدايته وحتى عصر الروكوكو قد حجب تطور الأغنية والغناء والشعر الغنائي أيضا. ثم عادت الأغنية للظهور في عصر الرومانتيكية الغنائية بفضل جوته، بيرنز، هاينه، بوشكين

J.W.GOETHE, R.BURNS, H. HEINE, A.S PUSHKIN.

تتقدم الأغنية في العصر الحديث كل الأنواع. رغما عن أن الأغنية منذ دوران القرن العشرين قد دخلت دور التعقيد، والبعد عن المضمونات الفكرية، والإغراق في صناعة التسلية الموسيقية، والتعامل مع الأغنية الراقصة (الشانزون).

ومن الشعر الأدبي الحديث نتعرف على قدر وفير من الأغنية المعاصرة في الصين واليابان.

أغنية كورسية

CHOIR SONG

هى الأغنية التى احتلت حيزا فى العروض الإغريقية فى بداية العرض المسرحى. وقد بدأت الأغنية الكورسية بغناء الجوقة، وفى نهاية العرض عندما يخرج الكورس من على خشبة المسرح أنهت الأغنية الكورسية أحداث الدراما. لكن ذلك لم يمنع تدخل الأغاني الكورسية فى أثناء مسيرة العرض قاطعة الأحداث لتحتل مكانها بين مشهد ومشهد، أو بين حوار مهم وآخر، كجزء من التعليق على الأحداث الجارية .

حدد المسرح الإغريقى تعريفات خاصة لأغاني الكورس. فبعد برولوج الدراما، تظهر الأغنية الكورسية الأولى باسم (البارودوس PARODOSZ). هذا بينما أطلقوا على الأغاني الكورسية التى تقطع أحداث الدراما اسم (استاسيمونت SZTASZIMONT). أما ردود الكورس على واحد من الممثلين أو شخصية من الشخصيات كان يتبادل الحوار معها (غناء بطبيعة الحال) فقد أطلق على هذه الأغنية الكورسية تعبير (كوموس KOMMOSZ). كما كانت (الباراباسيس PARABASISZ) الغنائية الطويلة جزءا غنائيا مهما فى تركيبه الإغريقيات، وبخاصة الكوميديات منها.

اهتم الدراميون اليونانيون القدامى اهتماما شديدا بأغاني الكورس، وحاولوا تضمين هذه الأغاني المضمونات الدرامية لأعمالهم، لتصبح الأغنية نسيجا متضافرا، عضويا، غير غريب على صلب الدراما الإغريقية، ولتتمتع هذه الأجزاء بعدة إيقاعات مختلفة داخل أشكال متباينة غير متشابهة، فى بُعد عن الرتابة، وحتى لا يطرّد النغم أو الصوت على وتيرة واحدة. لذلك كان الدراميون يتصدون لوضع الألحان بأنفسهم.. هذه الألحان المفقودة حتى عصرنا هذا.

استطاعت الأغنية الكورسية بمهمتها الإغريقية أن تصل إلى الجماهير الأثينية ، وأن تُدرك وأن تُحس. وبينما كانت الأغاني الكورسية تستعمل اللهجة الدورية الملونة DORIC (وهي لهجة منسوبة إلى الدوريين كاحدى اللهجات اليونانية القديمة)، كان الكورس يستعمل في الأجزاء التي يقرأها موقّعة بغير الألحان.. اللهجة الإيونية الملونة ION نتيجة عملية التبادل . أى أن الكورس كان يستعمل إيقاعين مختلفين، واحدا في مواجهة الآخر. الأول غناء والثاني إيقاعا حواريا. وأحيانا ما كان الكورس يرقص في بعض المواقف، أو يقوم رئيس الجوقة بالرقص.

أما في العصر الكلاسيكى - متأخرا- فقد صعدت إلى المسرح ثلاثة أنواع من الرقصات. النوع الأول صحب التراجيديا، بحركات متزنة وقورة وجليلة، وعرّف باسم (إميلييا - EMMELEIA. أما النوع الثانى فقد استعمل في الساتيريات، وهو المعروف باسم (سيكينست - SZIKINNISZT. وفيه يقفز الراقصون على قدم واحدة لكى تصبح الرقصة مناسبة للمهرجين الذين يقدمونها. وفي النوع الثالث المسمى (كورداكس KORDAX) فقد عاد المصممون فيه إلى الأصل الشرقى لهذه الرقصة.

PLATO

أفلاطون

(٤٢٧ - ٣٤٧ ق.م)

فيلسوف يونانى. تلميذ سقراط. بنى فلسفته على الإبداع المنطقى، مُحولاً بعض المحققات العامة إلى محققات مثالية لها

شروعاتها واستقلالها الذاتى الخاص. من أعظم مؤلفاته (الدولة والقوانين).

ناقش أفلاطون كثيرا من نظريات الفن ومشاكله في التفسير الابداعى فكريا وفنيا، خاصة فيما يتعلق بموضوع الجمال في الفن. ويقر أفلاطون بأن على الفن أن يحقق ضمن تحقيقه لذاته، الجمال أيضا.

ألفريد كير ALFRED KERR

ناقد مسرحى ألمانى، من ألمع النقاد المسرحيين في القرن العشرين. ألفريد كير من مواليد كمبندر KEMPNER في ١٨٦٧/١٢/٢٥، ومات في مدينة هامبورج HAMBURG في ١٩٤٨/١٠/١٢ م.

ذاعت شهرته في عشرينيات القرن الماضى. وتميز نقده بالمذهب التأثيرى في النقد، والعنف الشديد الحامل للحقيقة العلمية النقدية، رغبة في الترقى بمهمة ووظيفة النقد المسرحى. هاجم ألفريد كير كثيرا من درامات فيديكند WEDEKIND، برناردشو BERNARD SHAW. لكنه اعتبر أعمال كل من إيسن IBSEN وهاوبتمان HAUPTMANN أعمالا شعبية جماهيرية.

هرب كير في عام ١٩٣٣م مهاجرا إلى باريس.. لينجو من بطش الهتلرية. هذا النظام النازى الذى صادر كتب كير وأحرقها حرقا. وقبل وفاته بعدة سنوات قليلة يعود إلى ألمانيا.

أهم أعماله النظرية

DIE SCHAUSPIEKUNST
DAS NEUE DRAMA
DIE WELT IM DRAMA

١- فن المسرحية
٢- الدراما الجديدة
٣- العالم في الدراما

ALEKSZANDR TAIROV

ألكسندر تايروف

الكسندر باكوفلافتش تايروف ALEKSZANDR

JAKOVLEVITCH TAIROV (من مواليد روفنو ROVNO

في ٦/٧/١٨٨٥- والمتوفى في موسكو في ٢٥/٩/١٩٥٠ م).

مخرج مسرحي ومُنظّر سوفيتي. بدأ حياته الفنية ممثلاً في كييف

KIJEV عام ١٩٠٥م. ثم انتقل إلى مسرح كوميسارجفسكايا

COMISSZARZSEVSZKAJA. يعين عام ١٩١٣م مديراً للمسرح

MARDZSANOV. وفي هذا المسرح يخرج تايروف

أعماله بنجاح كبير.

يؤسس عام ١٩١٤م مع زوجته أليسا جورجيفنا كونن ALISZA

GEORGIJEVNA KOONEN (من مواليد ١٧/١٠/١٨٨٩ م)

المسرح الصغير في موسكو، الذي حمل على عاتقه تطوير الفن

المسرحي الروسي في مطلع القرن العشرين بالإصلاحات تلو

الإصلاحات. وقد أثنى على جهوده هذه وزير التعليم السوفيتي الدرامي

أناتولي فاسيلسيافتش لو ناتشارسكي ANATOLIJ VASZILJEVICS

LUNACSARSZKIJ (١٨٧٥/١٢/٥ - ١٩٣٣/١٢/٢٦ م)، باعتبار

مسرح تايروف الصغير واحداً من المسارح المتقدمة في كل الاتحاد

السوفيتي.

جرتب تايروف في مسرح برخت من عام ١٩٣٠ حيبما أخرج
درامته المعروفة (أوبرا الثلاث بنسات -
DIE DREIGROSCHENOPER كما أخرج لدراميين كبار في تاريخ
المسرح، من أمثال (بومارشيه - BEAUMARCHAIS زواج فيجارو
(LE MARIAGE DE FIGARO AU LA TOLLE JOURNEE).
(كما أخرج لراسين RACINE درامته المعروفة فيدرا PHAEDRA).
يعتبر تايروف المسرح فنا مستقلا بذاته وقد حاول في إخراجاته
إثبات نظرية (مسرحية المسرح) .. بمعنى أن الإخراج حر في فلسفة
الدراما، بما يتناسب مع وجهات النظر الفنية، بدلا من الوقوف عند
حدود وجهة النظر الدرامية الأولى. وحدد وظيفة المسرح في مهمات
ثلاث هي:

- ١- التمثيل والتعبير عن مكان الحادثة المسرحية.
- ٢- الاعتناء بالمكان الذي تتحرك فيه الأحداث.
- ٣- إعداد الجو اللازم لهذه الأحداث.

اعتنى تايروف في مسرحه بالتقنية الداخلية للممثل، وبالتقنية
الخارجية كذلك، وبالموسيقى في المسرح، وبالجو العام على خشبة
المسرح، وبالملابس والأزياء المسرحية.
ويخلص في وجهة نظره إلى أن قوة المسرح تكمن في أحداثه
على الخشبة. والحدث عنده يعنى الممثل المنوط به نقل الحدث إلى
الجمهور. وبأن قوة الممثل إنما تكمن في الموهبة والثقافة والعلوم التي
تهيئ له فهما صحيحا سليما لدوره ويعتبر الممثل الجاد هو القوة الدافعة
إلى تقدم المسرح الناجح. كما يرى أن المعرفة بقواعد المسرح تستند
على الثقافة المسرحية وحدها.

أكيكليما

EKKUKLEMA

الكلمة يونانية الأصل. وأكيكليما ، هي خشبة مسرح صغيرة، أو لنقل مرتفع بسيط عن أرضية خشبة المسرح يجرى عليه شريط بعرض المتر الواحد تقريبا، يتحرك يدويا بواسطة ماكينة في الكالوس. جرى على هذه الخشبة الصغيرة عرض الشخصيات المقتولة من حيث انتهت علاقتها بالحياة في لحظات أمام الجماهير. ولما كان المسرح الإغريقي لا يعرض الموت أو الحالات التراجيدية على المسرح كمشهد أوديب وهو يفتأ كلتي عينيه بعد أن علم بمأساة قتله لأبيه وزواجه من أمه، أو مشهد مقتل ايجستوس أو كليتمسترا)، فإن مثل هذه الشخصيات بعد مفارقتها للحياة أثناء سير الدراما. كان الإخراج يعمد إلى استعمال (أكيكليما) لإحضار الشخصيات عليها للحظات، ثم سرعان ما تختفى في جنبات المسرح مرة أخرى.

الكسى بوبوف

ALEKSZEJ POPOV

الكسى دميتريفتش بوبوف ALEKSZEJ DMITRIJEVITCH POPOV (١٨٩٢/٣/٢٤ - ١٩٦١/٨/١٨ م) مخرج سوفيتي في المسرح، ومُنظر ومعلم في الإخراج المسرحي. يعمل في مسرح الفن بموسكو ثم في مسرح فاخنتجوف VAHTANGOV فالمسرح الثوري. من عام ١٩٣٥ حتى عام ١٩٦٠م يعمل مخرجا أول بالمسرح العسكري المركزي. حاول في منهج إخراج اتباع القواعد السوفيتية في المسرح. في تمسك وانصياع لتعاليم ستانسلافسكى ونميروفتس دانتنسكو وفاختجوف.

نجح في اخراج الدرامات التاريخية بما قدمه من إطار تاريخي
توثيقي على المسرح ، يوضح صبغة العصر التاريخي للدراما.
عمل بالتربية المسرحية. وخصص جهدا كبيرا للأخذ بيد صغار
الممثلين والمخرجين في المهنة المسرحية. من تلامذته سوشكين
SCSUKIN ، أستانجوف ASZTANGOV ، بابانوفا BABANOVA ،
وابنه أندريا بوبوف ANDREJ POPOV .
كتب كتابا في النظرية المسرحية بعنوان (الفن المسرحي -
ISZKUSSZTVO TYEATRA) عام ١٩٦١م .

أناطولي فاسيليافتش لوناتشارسكي
A.V. LUNATSHARSKI (١٨٧٥ - ١٩٣٢م)

روسي الجنسية ، وأحد الداعين إلى نشر الحركة العمالية. شاعر
وناقذ وكاتب درامي وعالم في الآداب.
عمل كمسئول ثقافي بعد الثورة السوفيتية لمدة أربعة عشر عاما.
كتب عدة مقارنات أدبية بين الآداب الغربية الأوروبية وآداب بلاده
السوفيتية.
يكتب في بداية عقد الثلاثينيات دراسات مضادة لما سبق أن
اعتنقه من فكر اشتراكي، معارضا بعض نظريات الفن عند ماركس،
ولينين K.MARX, V. I. LENIN

أنماط خشبات المسارح

STAGES TYPES

خشبة المسرح وصالة الجمهور، هما المكانان اللذان نطلق عليهما تعبير (المسرح). وهما يخضعان للتعديل والتبديل في شكل المعمار وفي طبيعة موادهما منذ القديم القديم.

في البداية كان من الضروري أن يبحث المسرح عن صيغة شكلية تحدد مكان جلوس المشاهدين، وميدان الأحداث الذي يتحرك فيه الممثلون وترتفع وتقام فيه المناظر والديكورات المسرحية. وبمعنى آخر وضع حد فاصل بين الواقع وعالمه في صالة الجمهور، والتمثيل وخياله في أعلا خشبة المسرح.

وفي البداية مرة أخرى، كان مكان الجمهور في التفاف حول الخشبة المسرحية محيطا بها في أغلب جزء الدائرة، وهو ما نراه في المسارح الإغريقية الأولى. ثم تعديلات إلى ثلاثة الأرباع، حتى تعديل آخر ليصبح شكل صالة الجمهور على شكل نصف الدائرة.

وفي القرون الوسطى داخل المعابد المسيحية كانت الجماهير تقف في مواجهة المذبح وجها لوجه، وفي العصر (الشيكسبيرى) الاليزابيثى أخذ المسرح شكل حدوة الحصان. وفي العصر الباروكى المتأخر فصل (البروسينيوم PROSCENIUM مقدمة خشبة المسرح) عن صالة الجمهور.

أما في القرن العشرين فقد قامت بعض التجارب في أنماط خشبة المسرح. ما بين محاولات إعادة للنمط اليونانى القديم، أو استعمال مسرح الدائرة أو الخشبة المربعة أو المثلثة. كما استهدفت الأنماط الحديثة استعمال الجسور على المسرح والسلاط للربط بين الخشبة والصالة، ناهيك عن إحضار الممثلين من الصالة بما أصبح علامة من علامات المسرح الشكلى الرخيص.

كما قامت محاولات لاجلاس عدة صفوف من الصالة بجماهيرها فوق خشبة المسرح وفي مؤخرة الخشبة بطبيعة الحال. حاول المسرحيون عبر العصور الاهتمام بخشبه المسرح وما جرى فوقها . كما حاول آخرون الاهتمام بالصالة . وقد أدى ذلك إلى ظهور فترات وعصور معينة تجاه نمط الخشبة المسرحية فعرفنا (المسرحية الخالصة) قبل سوفوكليس و خشبة مسرح (ترنتيوس) في القرون الوسطى.

وخشبه مسرح (الفرقة) المسرحية المتجولة الألمانية في القرن السابع عشر الميلادي. ثم خشبة المسرح الحديث في القرن العشرين حيث (السيكلوراما CYCLORAMA) الستارة الدائرية المنحنية في خلفية خشبة المسرح والتي توحى للنظارة بامتداد مكاني لآحد له. كما عرفنا وسائل الإظلام على الخشبة في مسرح جان فيلار J.VILAR الفرنسي تنفيذا على خشبه مسرح أفينيون AVIGNON. اتجهت بعض أنماط خشبات المسارح إلى رسم المناظر والعناية بالألوان. إلا أنه يذكر أن سوفوكليس قد استعمل المناظر الملونة بينما استعمل عصر النهضة اللون في خشباته في فنية أعظم بغية تعميق تأثير الخداع والوهم. ويسجل التاريخ المسرحي جهود سرليو SERLIO في هذا المضمار.

ويخرج علينا في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي السويسري أدولف أبيا A. APPIA بالمناظر ذات الأبعاد الثلاثة، وبنظرياته في فن الإضاءة المسرحية، وهو ما يُعتبر مقدمة رائعة لجهود القرن العشرين.

أنماط مسرحية

THEATRICAL TYPES

الأنماط المسرحية هي حصيلة الشخصيات المتعددة التي تحويها الدرامات على مر العصور، بما يتلاءم مع الموضوعات التي يتخذها كل عصر مادة أدبية ومسرحية له لإنتاجه الفنى. وقد اختلفت تخصصات الأنماط فيما يتميز بتوزيع الأدوار على الممثلين، خاصة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين عندما انتشرت الفرق المسرحية الجواله. تتضح أهم الأنماط المسرحية في البطل، شخصية الدساس المتآمر، الساذج، الشاب، الكوميدي، الشاب الجميل، العجوز. كما نعثر في الكوميديات اليونانية القديمة على أنماط لشخصية الطباخ، صاحب البيت. كما تعتمد الكوميديا دي لارتى على أنماط شخصيات الكابتن، الطبيب، المراوغ، بنتالون، التاجر الثرى، الخادم الذكى، الخادم الغبى. وتمتاز الكوميديا الفرنسية بالخادمة في (أوبرات الصالون، الممثلة الثرثارة، المهرج، المجنون، اليهودى). وأنماط أخرى كثيرة تحتل الدرجة الثانية من الشيوخ والأهمية الدرامية.

أهميات التكوين الفنى

PRINCIPALES OF CONSTRUCTION

هى المضامين الأدبية أو الدرامية أو الفنية- موسيقية كانت أم تشكيلية- الكامنة في جانب، وفى مقابل لها فى الجانب الآخر تقع عوامل الظهور لها. والعلاقة بين المضمون وظهوره علاقة متحدة، غير

متجربة. فاذا لم يظهر أو يخرج المضمون ، قاد ذلك إلى التعرف على خداع الرؤية في الأعمال الفنية.

على مساحة الرقعة الفنية بين المضمون (الحقيقة) وبين ظهوره فنا عاكسا لشيء من الأشياء، يقع التعبير عن المجتمعات ، وعن صالح الإنسان، وعن البحث عن فائدة تعم على الجميع والبشرية، في نبذ للذاتيات والانفرادية، وكذلك في العثور على (شكل مناسب) لهذا المضمون الاجتماعي أو الإنساني، الذي لا بد له وأن يؤثر طالما هو مأخوذ ومستمد من الواقع ومن الحقيقة. وهو ما يعبر بالسفينة.. أحداثها وناسها (شخصيات العمل الفني) إلى واقع الحياة اليومية العادية، لكن على خشبة المسرح.

ALAMANNO MORELLI

الامانو موريللي
(١٨١٢/٦/٢٨ - ١٨٩٣/١/١١ م)

ممثل مسرحي ومدير مسرحي فني إيطالي. يبدأ حياته في فن المسرح بالانضمام إلى فرقة (مودينا - MODENA) التي يثريها بالكثير من خبرته وقدراته الفنية في فن التمثيل. وفي عام ١٨٤٥م يصبح هو نفسه مديرا لفرقة مودينا، وواحداً من أكبر ممثليها المسرحيين.

في عام ١٨٥٤ م يعين موريللي مديرا للأكاديمية الدرامية في ميلانو ACCADEMIA DEI FILODRAMMATICI, MILANO ويشغل هذه الوظيفة حتى عام ١٨٩١. بعدها يعود إلى المسرح تمثيلا وإخراجا.

تتميز أدواره بالطبيعية في التمثيل، في انتهاج للأسلوب الموحد والمباشر لإبراز الدور المسرحي دون تقعرات أو إبهامات تزيد عن

الحاجة . ولعل هذا الأسلوب هو سبب خلوده كممثل ايطالى قدير وبخاصه في دورى كين KIRAN عد ديماس، وهملت عند شيكسبير . وقد كان لموريللى فضل تمثيل هملت لأول مرة على خشبة المسرح الإيطالى.

ELLEN TERRY

إلين تيرى

ممثلة إنجليزية شهيرة (١٨٤٧/٢/٢٧ - ١٩٢٨/٧/٢١ م) من سلالة اشتغلت بمهنة فن التمثيل. والداها وأكثر من أخ وأولاد أخ مارسوا نفس مهنة الفن المسرحى.

إلين أليس تيرى ELLEN ALICE TERRY هي والدة المخرج المسرحى الإنجليزى الكبير إدوارد جوردون كريج EDWARD GORDON CRAIG (١٨٧٢/١/١٦ - ١٩٦٦/٧/٢٩ م).

صعدت تيرى على خشبة المسرح في سن مبكرة جدا في فرقة تشارلس كين المسرحية CHARLES KEAN (١٨١١/١/١٨ - ١٨٦٨/١/٢٢ م).

في عام ١٨٧٨ م تخطو تيرى نحو المرحلة الثانية من حياتها الفنية، عندما تلتقى بالمخرج الإنجليزى السير هنرى إرفنج SIR, HENRY IRVING (١٨٣٨/٢/٦ - ١٩٠٥/١٠/١٣ م) الذى يسند إليها في مسرحه دور (أوفيليا OPHELIA) في دراما شيكسبير هملت أمير الدانمارك التى مثلت على مسرح الليسيوم LYCEUM.

بعدها مثلت عدة درامات كبرى لنفس المؤلف شيكسبير فقامت بأدوار (ليدى مكبث ، جوليت ، كورديليا). تتوقف تيرى عن التمثيل في

عام ١٩٠٢ م. بعد ذلك تعود إلى المسرح في عام ١٩٢٥ م لتمثل بعض الأدوار التي تختارها في عناية.

ELENORE DUSE

الينور دوسى
(١٨٥٨/١٠/٣ - ١٩٢٤/٤/٢١ م)

ممثلة إيطالية، أكبر الممثلات الإيطاليات في دوران القرن العشرين. كونت بأسلوبها في فن الممثل مدرسة خاصة تواجه بها أحاسيس الشفقة، بالثورية الإلقائية في فن الممثل، في اعتماد على الداخل من الأحاسيس والنابض من الانفعالات العقلية، وليست الانفعالات الطبيعية العمياء والصادقة فقط.

مثلت أدوارا هامة في المسرح الإيطالى (مارجيت جوتيه MARGIT GAUTIER في غادة الكاميليا، فيدورا FEDORA في المسرحية بنفس العنوان لساردو، نورا NORA في بيت الدمية لابسن). سافرت إلى الخارج بفرقتها كثيرا وجابت بلادا كثيرة خارج أوروبا.

AMFITÉTRUM

أمفيتياتروم

مبنى أو بناء للمسرح على هيئة حدوة الحصان، وقريب بعض الشيء من الدائرة المكتملة . يقع حول الجزء الدائرى منه أماكن جلوس الجمهور، على ارتفاعات تتدرج إلى الأعلى خلف بعضها البعض.

وفوق مكان الجمهور توجد قطعة هائلة من القماش لتحمي الجماهير من أشعة الشمس.

وتحت خشبة المسرح - أى في أسفلها - مكان يتسع لماكينات ورافعات لإنسان وحيوانات، يمكن رفعهم إلى خشبة المسرح من الأسفل وقت الحاجة إلى ذلك. كما يمكن العكس، أى الدفع بهم إلى أسفل. في هذا النوع من المسارح (الأمفيتياتروم) خرجت عروض رياضية وبطولية واستعراضية وصامتة، وعروض اشترك الحيوان فيها، وعروض موسيقية كذلك.

بُنِيَ أول أمفيتياتروم من الحجارة في مدينة (بومباي POMPEI) عام ٧٠ قبل الميلاد، وأكبر أمفيتياتروم هو المعروف باسم (كولوسيوم COLOSSEUM) في العاصمة الإيطالية روما. أما أمفيتياتروم فيرونا VERONA بإيطاليا، فلعله هو المسرح الكامل بناء ومعماراً حتى اليوم، والذي لم تُصَبه تغييرات تذكر على معالم إنشائه منذ القديم.

EMILE BURIAN

أميل بوريان

من مواليد بلزن PLZEN في ١١/٦/١٩٠٤م، والمتوفى في براغ PRAG في ٩/٨/١٩٥٩م. ممثل وكاتب درامى ومخرج ومدير فنى ومؤلف موسيقى وقائد أوركسترا تشيكى.

بعد انتهائه من الدراسة الموسيقية الجامعية، عمل في مسارح الطليعة في تشيكوسلوفاكيا. مثل وأخرج وعزف وغنى في العروض المسرحية الطليعية. يعين في عام ١٩٢٩ مخرجا بمسرح برنو BRNO القومى، ويظل به حتى عام ١٩٣٢م ثم يتعاقد كمخرج في كياريت

(الأسبوع الأحمر - ČERVENA SEDMA)، وهى دار للعروض اليسارية سياسيا. فى عام ١٩٣٣ يؤسس مسرحا اشتراكيا سياسيا يطلق عليه مسرح (د٣٤ - D34) ويدير المسرح بنفسه. ويقدم خبراته فى عالم التأليف الموسيقى. ويضمن للمسرح تقنية على مستوى حديث عصرى، لاستعمال الفانوس السحرى والسينما والشرائح داخل العروض المسرحية. وقد دعت هذه العصرية إلى الدخول بالتمثيل أو الموسيقى إلى صالة الجمهور دخولا عضويا وليس آليا أو مظهريا. أعد بعض القصص لخشبة المسرح. ليثرى خشبة المسرح وفن التمثيل المسرحى بموضوعات هامة فى الأدب والقصة والرواية. وعند احتلال الألمان لبلاده فى الحرب العالمية الثانية أغلق المسرح. لكنه سرعان ما عاد إلى افتتاح مسرحه بعد الحرب. لكن الظروف الجديدة، والنتيجة بعد الحرب- لم تسمح له بأن يعيد أفكاره وتجاربه القديمة، وقد كان هذا التغيير أمرا طبيعيا، بحكم العلاقات الاجتماعية الجديدة التى أخذت مكانها بعد الحرب. ومع أن الجماهير والنقاد حفظوا لتاريخ مسرحه الكثير من العظمة والمجد، إلا أن نفس هذه الجماهير، ونفس النقاد، هم الذين انصرفوا عنه بعد الحرب العالمية الثانية فى نهاية الأربعينيات من القرن الحالى.

ترك أميل بوريان لتاريخ المسرحى الأبحاث التالية :

- ١- دراماتورجية براغ-١٩٣٧م PRAŽSKÁ DRAMATURGIA
- ٢- من أجل مسرح جديد - ١٩٤٦ م O NOVE DIVADLO

أناتولى فاسيلسافتش إفروس (من مواليد ١٩٢٥/٦/٣ م)
ANATOLIJ VASZILJEVITCH EFROSZ مخرج سوفيتى. انتهى
 من دراسة المدرسة العليا لفنون المسرح في موسكو عام ١٩٥٠م.
 يعمل بعد تخرجه في مسرح ريزانى RJAZANY ومن عام
 ١٩٥٤ حتى عام ١٩٦٣ يعين مخرجا في المسرح المركزى للطفل. ثم
 يعين مخرجا أول لمسرح كومسومول KOMSZOMOL في موسكو.
 يختار لأعماله الإخراجية الدرامات التى تتعرض للأخلاقيات
 والتربية العصرية. كما أخرج بعض الدرامات الرومانتيكية من وجهة
 نظر التحليل العصرى للبطل الرومانتيكى القديم نسبيا.
 تثير أعماله الإخراجية كثيرا من اللغط حول المضامين الفكرية
 التى يبثها في خطة العرض المسرحى. وبصرف النظر عما يثار حول
 أعماله، فإن مسرح كومسومول الذى يعمل به، وبفضل من جهود
 إفروس، هو واحد من أكبر المسارح الشعبية التى تؤمها الجماهير
 السوفيتية وتتدفع نحو عروضها في شغف وإعجاب شديدين.
 تعرض أناتولى إفروس للنقد الشديد في أعماله الإخراجية.
 ترك المسرح الذى عمل به فترة طويلة، ليتعاقد عام ١٩٦٧م مع
 المسرح الدرامى برونايا BRONNAJA كمخرج أول له.
 له كتاب في النظرية الدرامية بعنوان
 ١- كيف يعمل المخرج في المسرحية؟ عام ١٩٦٠م.

RABOTA REZSISSZJORA NAD SZPEKTAKLEM?.

أنتونين آرتو

ANTONIN ARTAUD

من مواليد ١٨٩٦/٩/٤، والمتوفى في ١٩٤٨/٣/٤م. ممثل ومخرج فرنسي لم يعش طويلا، وإلا لانتشرت أفكاره المسرحية الابتكارية بكل تأكيد، ولفهم المسرحيون من بعده أفكاره على بعد أعماق وأشمل .

بدأ حياته شاعرا سيرياليا. وظهر لأول مرة على المسرح في مسرح الأتيليه ATELIER عند المخرج الفرنسي الكبير شارل ديبلان CHARLES DULLIN (١٨٨٥ - ١٩٤٩ م). ثم ينشئ آرتو مسرحا خاصا به في باريس عام ١٩٢٦ يسميه مسرح ألفريد جاري THEATRE ALFRED JARRY وفيه يقدم دراميا من جماعة الطليعيين هو الكاتب الفرنسي روجر فيتراك ROGER VITRAC. يحاول آرتو تطبيق نظريته في المسرح، فيخرج في عام ١٩٣٥م درامته المعنونة LES CENCI فوليه فاجرام FOLIES WAGRAM . لكن عدم نجاح التطبيق في الإخراج جعله يحجم مستقبلا عن رؤية التطبيق للنظرية بنفسه. يكتب بعض النظريات الفنية ويجن أثناء كتابتها، وينقل إلى مستشفى للأمراض العصبية، ويموت مبكرا للأسف الشديد. تتمركز هذه الكتابات في مجلده المعنون (المسرح ونقيضه - LE THEATRE ET SON DOUBLE ، وفيه يشرح آرتو نظريته القسوة في منهجه المسرحي .

تأثر آرتو في مسرحه وفي حياته بالمسرح الشرقي القادم من آسيا عند مشاهدته لفرقة بالي BALI الراقصة. والمسرح من وجهة نظره، لا يجب أن يشغل نفسه بالمشكلات اليومية التافهة، بل الأجدى له أن يلتفت إلى الطقوس الكبرى في العصر ليرفعها إلى خشبة المسرح ويعبر عنها بالصورة الطقسية اللانقطة بها.. أي في صورة شعائرية دينية

تستفز الناس والجماهير، وسوف تقتضيه هذه المهمة الجديدة للبحث عن (لسان) جديد للتعبير، وعن لغة جديدة، يختلفان اختلافا شديدا عن لسان ولغة ما يعرضه المسرح اليوم على خشبات مسارح العالم. هذه اللغة الجديدة سوف تقذف بالمثل إلى نوع آخر من الحركة المسرحية غير مألوف. والقسوة في مسرح آرتو لا تعنى السادية أبدا، لكنها توضح فلسفته في رفض الواقع المسرحي بصورته الحالية، المليئة بالمنطق والعقل. فهذا المنطق والعقل يقودان الإنسان في الحياة إلى الجنون. ولهذا فهو يدعو إلى القسوة لكشف كل عناصر التراجيديا التي تحيق بإنسان العصر.

INGMAR BERGMAN

إنجمار برجمان

من مواليد مدينه أفسالا UPPSALA في ١٩١٨/٧/١ م. ممثل ومخرج ومدير فني مسرحي سويدي اشتغل بكتابة السيناريو السينمائي، كما أخرج أفلاما للسينما. بدأ حياته الفنية في عام ١٩٤٠م في الأوبرا الملكية السويدية. ومنذ عام ١٩٤٣ يعمل مخرجا في مسرح البوليفار في استوكهلم STOCKHOLM ثم يقود في عام ١٩٤٤م مسرح هلسنج بوج HELSINGBORG. امتدت أعماله الإخراجية إلى عدة مسارح أخرى مثل مسرح جيتابورج GOTEBORG و مسرح مالمى MALMÖ. أهم أعماله الإخراجية هي:

شيكسبير

- مكبث

ألبير كامى

- كاليجولا

- عربية اسمها الرغبة
 - أوبرا الشحات
 - ميديا
 - ست شخصيات تبحث عن مؤلف لويجي بيرانديللو
 - القصر
 - فرانز كافكا **FRANZ KAFKA**
 - تينيسى وليامز
 - برخت - فايل
 - جان أنوى **JEAN ANOUILH**
- يبحث انجمار برجمان في الدرامات التي يخرجها عن المضامين الأخلاقية والاجتماعية. وهو يميل إلى استعمال الأشكال الغامضة، ليفتح بها طرقا جديدة في التعبير الفنى سواء في المسرح أو السينما.

ANDRE ANTOINE

أندريا أنطوان

ممثل ومخرج ومدير مسرحى فنى فرنسى. من مواليد ١٨٥٨/١/٣١م ، والمتوفى في ١٩٤٣/١٠/١٩ م ، نشأ في أسرة عمالية فقيرة، واشتغل في صغره بعدة مهن كثيرة بحثا عن لقمة العيش. درس فن التمثيل في مدرسة للتمثيل. ثم دخل إلى فرقة فرنسية من فرق الهواة (فرقة **CERCLE GAULOISE**) يُحول أنطوان هذه الفرقة إلى المسرح الحر الفرنسى **THÉÂTRE LIBRE** ، ويُخرج أول عروضها المسرحية في عام ١٨٨٧م، وفيه يُقعد أساس المسرح الطبيعي، على وجهة نظر سيد الطبيعيين الكاتب القصصى العالمى أميل زولا **EMILE ZOLA** (١٨٤٠ - ١٩٠٢م). ويُعد أنطوان إحدى قصص زولا للمسرح، ويعرضها، لتقيم ضجة كبيرة في تاريخ المسرحيات الطبيعية في العاصمة باريس. ساعد انتشار الدرامات الطبيعية على جذب كتاب دراميين جدد لعالم الطبيعية، مثل يوجين بيرييه. **EUGENE BRIEUX**،

جورج كورتالين GEORGES COURTELINE ، فرانسوا كوريل
FRANCOIS CUREL وغيرهم.

يقدم أندريا أنطوان في المسرح الحر لأول مرة على خشبة
المسرح الفرنسي كُتاب الدراما العالميين إيسن، هاوبتمان، استرنديبرج
تولستوي، تورجنيف ، IBSEN, HAUPTMANN, STRINDBERG ،
TOLSTOI, TURGENYEV,
في عام ١٩٠٦ م يحصل أنطوان - نظرا لنجاحاته المسرحية -
على إدارة مسرح الأوديون ODEON ويستمر أنطوان بعد تقاعده في
طريق الإشعاع المسرحي، فيعمل بالنقد المسرحي وبالتأليف للمسرح.

OTTO BRAHM

أوتو براهم

من مواليد هامبورج HAMBURG في ١٨٥٦/٢/٥، والمتوفى
في برلين في ١٩١٢/١١/٢٨ ، كاتب درامي ومخرج وناقد مسرحي
ومدير فني مسرحي ألماني.

يُعتبر أوتو براهم أحد مفجري حركة الإخراج الطبيعي في
المسرح العالمي. وقد حضر في عام ١٨٨٩م مؤتمر الطبيعيين في
مسرح فري بيهن ببرلين FREIE BUHNE الذي قعد لأسلوب المذهب
الطبيعي في المسرح الألماني.

قاد مسرح الدويتش الألماني DEUTSCHES ومسرح ليسنج
LESSINGTHEATER في الفترة من ١٨٩٤ حتى ١٩٠٤ م.

يهتم براهم في منهج إخراجة بالإنسان من كل زواياه ومحاوره،
قبل اهتمامه بالصورة على خشبة المسرح. وقد انتقل أسلوب الإخراج
عنده من الرمزية إلى الطبيعية، التي كان واحدا من أبرز مخرجيها في

أوروبا. وقع أوتو في براثن هذه الطبيعية. ولم يستطع مؤخرا الخروج منها بعد أن أفل نجمها كتيار في المسرح.

كتب عدة دراسات نظرية في المسرح هي :

١- هينريخ فون كلايست- عام ١٨٨٤م HEINRICH VON KLEIST

٢- شيللر- من عام ١٨٨٨ حتى عام ١٩٠٢م.

٣- كريتيش شريفتن KRITISCHE SCHRIFTEN - ما بين أعوام ١٩١٣، ١٩١٥م.

٤- مسرح، كتاب دراميون وممثلون THEATER, DRAMATIKER, SCHAUSPIELER

AUGUST STRINDBER

أوجست استرنديبرج

كاتب قصة، ودرامى ومخرج ومدير فنى للمسرح. من مواليد استوكهلم STOCKHOLM في ١٨٤٩/١/٢٢م ، وتوفى في استوكهلم أيضا في ١٩١٢ /٥/١٤م.

نظريته الدرامية للمسرح يكتبها ويحللها في مقدمة مسرحيته (الأنسة جوليا FROKEN JULIE) التى كتبها عام ١٨٨٨م. والتى تكشف عن اعتناقه لمذهب شوبنهاور الفسفى التشاومى في الحياة SCHOPENHAUER، وولعه بالمذهب الطبيعى في المسرح.

يؤسس استرنديبرج (المسرح الحميم) INTIM أو مسرح الألفة كما أطلق عليه في استوكهلم في عام ١٩٠٧م. هذا المسرح الذى كان من أشهر المسارح الأوروبية الصغيرة في عشرينيات القرن الماضى وعلى هذا المسرح صعدت كل أعمال استرنديبرج.

أورسون ويلز

ORSON WELLES

ممثل ومخرج مسرحى أمريكى. من مواليد ١٩١٥/٥/٦ م. يصعد على المسرح لأول مرة في عام ١٩٣١م في دبلن DUBLIN ثم يعود إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليمثل أدوارا هامة من بينها دورى (هملت)، مركتيو MERCUTIO في روميو وجولييت). يقود ابتداء من عام ١٩٣٦م مسرحا خاصا بالزواج السود فى أمريكا . وفى هذا المسرح يخرج دراما شيكسبير (مكبث) بفرقة كاملة من الممثلين الزوج السود. وفى عام ١٩٣٧م ينشئ مسرحا خاصا به أسماه ميركيورى MERCURY THEATRE وعمل مسرحه بتشكيل عصرى وملابس عصرية بحتة، حاملا الكراهية للنازية وتطورها. ويُخرج لهذه المناسبة دراما شيكسبير المعنونة (يوليوس قيصر - JULIUS CAESAR)، ويمثل بنفسه دور بروتوس BRUTUS فى المسرحية، ثم يخرج مسرحية جورج بخنر (موت دانتون DANTON TOD) ويمثل كذلك فيها دور يوستوت SAINT- JUSTOT. يتحول أورسون ويلز بعد ذلك إلى السينما فيمثل أفلاما كثيرة. لكنه كان فى كل مرة يعود إلى المسرح بحنين الفنان الأصيل. عمل ويلز بالإعداد المسرحي أيضا، فيكتب دراما (الوقت يمضى TIME RUNS) إعدادا عن دراما (فاوست FAUST). من أشهر أدواره فى المسرح دورى عطيل، الملك لير..والدرامتان من تأليف الإنجليزى وليم شيكسبير.

أوليغ يافريموف

OLEG JEFREMOV

أوليغ نيكولايفتش يافريموف OLEG NYIKOLAJEVITCH JEFREMOV (من مواليد ١٠/١/١٩٢٧م). ممثل ومخرج مسرحى سوفيتى . ينتهى من دراسة فنون التمثيل والإخراج في استوديو مسرح الفن بموسكو في عام ١٩٤٩م. يعين بعد تخرجه ممثلا ومخرجا في المسرح المركزى للطفل.

يكون يافريموف في عام ١٩٥٧م استوديو الممثلين الشبان، الذى يتحول بعد ذلك إلى مسرح سوفرامانيك SZOVREMENNYIK بمدينة موسكو. ثم يصبح مخرجا أول لنفس المسرح وأحد كبار ممثليه. يحاول في تجاربه التعاون مع عناصر الفكر المسرحى المعاصر والثورى. ويتعرض للدرامات الحاملة لهذا الفكر الثورى الثرى. قَدَمَ عددا من كُتَاب الدراما الشباب لمسرح الاتحاد السوفيتى.

الأثرية (العتيق)

ANTIQUITY

الأثرية بالمعنى الجزمى أو المحقق، تعنى إعادة صياغة أو تجديد الشكل في موضوعات الفن القديم أو الفن الأثرى. وهو ما كان يسمى أيضا بالإعداد.

أما المعنى السلبي أو المنفى، فان الأثرية تعنى تقليد الأشكال الفنية، بما يجعل هذا التقليد في معناه السلبي أحد عناصر الترسمية، وهى شدة التمسك بالشكليات.

ظهرت الأثرية واضحة في الفنون الأكاديمية وفنون الكلاسيكية الجديدة . وتعتبر خط رجعة في تحديد الأمور والاتجاهات بين المنافاة الزمنية والمنافاة التاريخية وبين الترسيمية.

INTERNAL SENSATION

الإحساس الداخلي

نظرية الإحساس الداخلي في علم النفس هي من التيارات النفسية التي عرفت مع دوران القرن العشرين.

الا أن هناك تصنيفا آخر للإحساس الداخلي يتجلى في المدرسة المعروفة باسم (اللذة هي الغاية). وأهم روادها هم: فولكت، جروس، لبس، فورينجر، باش، لى. J.I VOLKE ,K. GROOS, TH. LIPPS, V. WORRINGER, V, BASCH, U. LEE.

تجلى خصائص نظرية الإحساس الداخلي في الآتى :

- ١- ترفض الحقيقة، وتضع بدلا منها نظرية الانعكاس الجديد عن طريق العلاقة الواقعية في الفن. وهي لذلك لا تعتبر التكوين الفنى نتيجة تحصيلات اجتماعية أو حسية أو موقف اجتهادات، بل تقدمه كحقيقة واقعية طبيعية تتضاد مع الموضوع.
- ٢- تُغير من التقرير النفسى للموضوع، وتستبدل به المصادر الجمالية لذات الموضوع، وهو ما يظهر الموقف النفسى الذاتى.
- ٣- كما يقرر علم الجمال بأن اللذة للعمل الفنى أو تذوقه، وكذلك الذوق، هما عاملا الاستقبال في النهاية. فعنصر اللذة هو الغاية.

يحلل فخنر FECHNER نظرية الإحساس الداخلى على أنها
نظرية أو حركة رجعية تشمل الإعجاب وعدم الإعجاب داخلها . وقد
ظل علم الجمال في حالة ضعف وتردد عن تحديد الأمور في قطعية.
استعمل تعبير الإحساس الداخلى لأول مرة فيشر R.VISCHER
عام ١٨٧٣ م (DAS OPTISCHE FORMGEFUHL) .
كما يعتبر جروس K. GROOS نجاح التعبير الفنى يدخل في
خاصية التأثير بالأحاسيس عن طريق التكوين الفنى. إلا أنه يزيد
باشتراك (التقليد الداخلى) الذى يعكس هو الآخر دوره على المراد
الحصول عليه من الفن. هذا بينما يرى لبس TH. LIPPS أن الإحساس
الداخلى لا يتعدى كونه عدة أصناف ومقولات فلسفية.
وبتعبير آخر فإن الإحساس الداخلى يعنى (الانتماء إلى بيت
داخل هذا العالم).

LITERATURE

الأدب

تعبير الأدب واسع عريض. فهو يعنى العمل الأدبى
المكتوب، والأعمال الفلسفية والعلمية والدينية والسياسية، والمقالة النافعة
والأدب الشفاهى أيضا.
يقصد بالتعبير السليم (الأدب الجميلة) التى ترتبط بالفن
وأصالته، وتكون مادته الحية عبر التكوينات الفنية. وهى نوعيات أدب
تقف خلف جدار منيع يحمى حدودها، ولا يتيح لها الانزلاق إلى السهل
أو الرخيص. ومع أن التفريق صعب بين هذه الآداب وتلك.. وبين
الآداب الجميلة والآداب المكتوبة ، إلا أن المفكرين اعتبروا الخطابات
المتبادلة (على غرار خطابات جوته وشيللر) ، والمذكرات اليومية(مثل

مذكرات رجل مجنون عند جوجول)، وبعض أشعار المناسبات والكتابة للذكريات، اعتبروها في نطاق الآداب الجميلة، نظرا لما احتوته من أدب وفكر سجلا وجه عصر أو فترة حكم أو حالة شعب، طالما قد ابتعدت عن أيام الأسبوع العادية بكل سطحياتها وتفاهاتها. تطور الأدب على مر العصور، شأنه شأن أى فن آخر أو علم جديد. إلا أن تطوره المؤثر يظهر في العصر الرأسمالي، حيث استطاع أن يلف حوله جمهور عالمي لا حصر له.

BYZANTINE LITERATURE

الأدب البيزنطي

هو الأدب اليونانى القديم في عصر القرون الوسطى. وهو أدب يختلف عن الأدب الكلاسيكى اليونانى القديم. كما أنه يختلف عن الآداب اليونانية الجديدة لتلك الحقبة.

اتفق المؤرخون على أن بداية (الأدب البيزنطى) تتحدد بالقرن الرابع الميلادى. كما يقررون أن المرحلة الأولى للآداب البيزنطية قد امتدت حتى النصف الأول من القرن السابع الميلادى. وهى المرحلة التى سادت فيها الأصنام القديمة والثقافة المسيحية.

وتمتد المرحلة الثانية له ما بين القرنين السابع والثانى عشر الميلاديين. وهى المرحلة التى تمثل العصر الذهبى لهذه الآداب. ثم يدخل الأدب البيزنطى في مرحلته الثالثة والأخيرة في القرن الثانى عشر الميلادى، وبظل حتى عام ١٤٥٣م وحتى القهر التركى تحت مسحة التيار الكلاسيكى، رغم استعماله لغة الشعب آنذاك.

من الصعب إطلاق اسمه كأدب له الصفة الأدبية على أعمال جيدة، وهى قليلة.

في الواقع ، فأغلب أعمال الأدب البيزنطي تنتمي إلى الكتابات التاريخية حسب التعبير العلمي للفظ (الأدب). وهو أدب اهتم في الغالب بالشعر الديني، كقصة (حب موسى)، شعرية (رومانوس)، السلسلة الشعرية للبطل الشعبي (أكريتاس)، ساتيرية (تيودور برود روموس).

إن الفضل الوحيد للأدب البيزنطي أنه نقل التكوينات الأصلية إلى العالم وإلى الأدب العالمي. وعكس عظام الآداب القديمة والآداب الشرقية على القارة الأوروبية . وهو ما برز على وجه الخصوص أثناء عصر النهضة عندما سقطت بيزنطة وفر اليونانيون حاملين معهم أعمالهم الكبيرة إلى إيطاليا

IMPROVISATION

الارتجال

أصل الكلمة اللاتينية IMPROVISO. والارتجال شكل من أشكال الخلق الفني، إذا ما قُدم العرض مرتكزا على الافتلات، وهو فعل الشيء أو الحدث على غير ترتيب وتلبث، وفي ارتكان على البديهية. والارتجال هو أحد الأشكال الأساسية في فن الشعب (الفلكلور). لكنه مع ذلك كان متواجدا في فنون قديمة أخرى مثل الشعر والأغنية في العصر القديم، ومثل الدراما في كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتى). ومثل الموسيقى عندما قدموا ليست فرانس ولودفيك فون بيتهوفن بطريقة ارتجالية في القرن التاسع عشر الميلادي وأمام الجماهير مباشرة.

تُبنى شخصية الشكل في الارتجال على إمكانية الإبداع الغريزي. إلا أن التقدم العلمي والفني في العصر الحديث يرفع من

درجة وقيمة هذا الارتجال إلى حد لا يدانى أى شكل من الأشكال الفنية المنظمة.

وجدير بالإشارة إلى أن الارتجال في الفن الشعبي يختلف عنه في أى فن آخر. على اعتبار أن الفلكلور بشكله يُحبذ في تأثيره هذه الارتجالية التي تتجدد، وقد تتغير أو تتطور في عرض عن آخر، بما لا يصلح كثيرا في فنون أخرى تتميز بالتدريب والممارسة. إضافة إلى أن فن الشعب، ثم الظهور الجمالي للارتجال الشعبي وآدابه يحتم ألا يكون التكوين الفني ثابتا، ليسمح للماضى والتراث بالتقابل مع الحاضر في عروض الفلكلور.

ALLARDYCE NICOLL

الآردايس نيقول

من مواليد جلاسجو GLASGOW في ٢٨/٦/١٨٩٤م . مؤرخ مسرحي انجليزي ، شخصية من الشخصيات المؤثرة في تاريخ المسرح الانجليزي. عمل مدرسا جامعيا في عدة جامعات تُدرس فنون التمثيل والمسرح (جامعة لندن LONDON UNIVERSITY ، جامعة برمنجهام BIRMINGHAM ، جامعة ييل YALE) ثم عمل مديرا لفرقة شيكسبير في استراتفورد أون أفون STRATFORD- ON- AVON وشغل منصب رئيس الجماعة اللندنية لأبحاث المسرح SOCIETY FOR THEATRE RESEARCH ورأس تحرير مجلة (تقييم شيكسبير - SHAKESPEARE SURVEY).

ألف أبحاثا ودراسات وكتبا عن المسرح الإنجليزي وتاريخ الدراما الإنجليزية منها:

١- الدراما البريطانية - ١٩٢٥م BRITISH DRAMA.

٢- تاريخ الدراما الإنجليزية (١٦٠٠ - ١٩٠٠ م) HISTORY OF
ENGLISH DRAMA
(1600- 1900)

كان لألارد ايس نيكول الفضل في التعريف بشكسبير، وبالعصر
الايزابيثي، وبالمسرح الإنجليزي وتاريخه بصفة عامة.

APPROBATION

الاستحسان

هو هذا الاحساس الذي يشعر به الإنسان حينما تظهر حقيقة شئ
ما أمام عينيه وترتبط بعلاقة تضامنية مع ذاته وشخصيته في موضوع
يرتاح إليه، فيستحسنه.

الاستحسان كإحساس في حد ذاته لا يتضمن الإجبار على الرأي
لأنه ينبع حرا ويظل حرا كذلك. وهو من العناصر التي يضعها خالق
التكوين الفني نصب عينيه للوصول إلى مشارفها مع المشاهد أو
المتفرج. وهو لهذا يصبح عنصرا هاما يمكن تسخيرها في الفنون
وانتاجاتها.

يرى الفيلسوف المجرى لوكاتش جيرج LUKÁCS GYÖRGY
(١٨٨٥/٤/١٣ - ١٩٧١/٦/٤ م) أن هناك خيوط علاقات بين
الاستحسان وبين علم الجمال. خيوطا قوية فعالة. بل هو يسير إلى عدم
وجود حدود فاصلة بينهما، وكأنهما شئ واحد. على اعتبار أن مهمة
الفن هي الوصول إلى درجة استحسان وإقناع المشاهدين وهي نفس
المهمة التي يسعى إليها الاستحسان.

وتحت درجات الاستحسان تحاول فنون كالأدب الفكاهي، وآداب
التسلية، الموسيقى، السينما. وكذلك الفن المسرحي بطبيعة الحال.

يقف الاستقبال على طول الخط في مواجهة كل تكوين أدبي أو فني. ويتخذ الاستقبال مكانه في نهاية العمل الفني عند إسدال ستار النهاية في المسرح الدرامي، أو عند انتهاء الحفلة الموسيقية أو عروض الباليه، أو أى عرض فني بصفة خاصة.

والاستقبال قادر على الحكم في الرأى أو النتيجة النهائية التى يمكن أن تُذكر في رأى مشاهد، أو في مقال نقدى أو تعليق صحفى على التكوين الفنى، وأعنى به الإنتاج في الفنون.

من الطبيعي أن حظ امتداد العمل الفنى تقطعه انطباعات المتلقى، ويدخل في خياله وذكرياته ولحظات من تفكيره. لكن ذلك على أية حال لا يغير من حق المستقبل في أن يقول رأيه في النهاية بالقبول أو الرفض بالاستحسان أو عدم الاستحسان في المصنف الفنى الذى يشاهده.

يرتبط المستقبل أثناء العرض الفنى - ورغما عنه - بحياته اليومية العامة . ثم يخرج منها ليرتبط بحياة العمل الفنى دراميا كان أم موسيقيا، راقصا أم غنائيا أم صامتا. وهو ما يضع السؤال أمام هذا المستقبل في صيغة (كم كان العمل الفنى إنسانيا؟). يضع المستقبل السؤال الذى يتحدد الاستقبال وموقفه على شكل ومضمون الإجابة عليه)، كما يقول لوكاتش .. الذى يعتبر أن في الاستقبال (مرحلة أوسع من تعبير أرسطو).

عندما يُحقق المستقبل إجابته بالنفى، فإن ذلك يعنى أنه لم يلمس في العمل الفنى ما هو مرتبط بالحياة أو المجتمع أو العادات أو الطباع أو التقاليد أو أحد العناصر الحياتية المعروفة.

فإذا ما قال المستقبل نعم بالإيجاب، فإن معنى ذلك أن ملامح العمل الفني منتزعة من الحياة، وأن التكوين الفني عبر مرحلة التقليد تفوق وتعلو على حدود تجارب الحياة العادية لتظهر له كمستقبل فنا خالصا مؤثرا بشيء غير الحياة، رغم انبثاقه عنها. يتصل الاستقبال للعمل الفني بمشكلات نفسية كثيرة. لكنها مشكلات تتصل بالدرجة الأولى بشخصية المستقبل المشاهد ذاتيا ولا تتوقف على عملية الذوق أو التدوق كما كان شائعا في سبعينيات القرن الماضي.

STYLE

الأسلوب

أصل الكلمة اللاتينية STYLUS . والأسلوب في معناه الفني هو (الشكل الخاص)، أو النظام الفني المستقى من حصيلة عناصر شكل العمل الفني كتكوين مبتكر، مضافا إليه تفاعل هذه العناصر على مدى عمر التكوين. وهو نظام فني يستهدف الاستساغة والقبول والانسجام، لتحقيق التعبير الجمالي عبر وظيفتين محددتين :

الأولى، مهمة بعث التأثير والاهتمام بالعمل الفني ككل وكمجموع بالتكثيف والشمول. والمهمة الثانية، تجميع هذه التأثيرات في تعبيرات وأشكال لغوية وفنية متحدة مع المضمون والأحاسيس. هذا في الأدب .

وفي الفن التشكيلي، يتحدد الأسلوب في اختيار الموضوع وفي لحظاته الأولى .. إضافة إلى المساحة العملية والتطبيقية، وفي اعتبار للتيارات والمذاهب الفنية التي ينتمي إليها الفنان التشكيلي، أو المتأثر بها وبمدارسها.

وفى المعمار كما فى الموسيقى، تكون كل لحظة تكوين فنى حلقة فى بناء الأسلوب المعمارى أو الموسيقى. والأسلوب فى فن الرقص يعنى اختيار الموضوع والحركة والتكوين التصميمى، بالإضافة إلى الشكل الخارجى. وهو ما يسمى (عناصر لغة فن الرقص). وفى الأسلوب، تختلف الرقصات الوطنية أو القومية عن الرقصات الشعبية على سبيل المثال. وهو ما يتضح فى الأساليب المختلفة فى فن الرقص على مدى تطور الفن المذكور عبر العصور المختلفة.

يذكر بوفون G. L. BUFFON

" إن الأسلوب هو الإنسان كله."

LE STYLE C'EST L'HOMME MÊME.

وهو يشير بذلك إلى الإنسان صاحب التكوين الفنى ومبدعه. بينما يرى كثير من الأدباء والنظرين أن الأسلوب هو هذه الأحوال والظروف التى يحددها الفنان عبر لحظات التكوين. ومن أصحاب هذا الرأى جابلنتز، ماروزو، برندال.

GABELENTZ, J. MAROUZEAU, BRNDAL.

G. W. F. HEGEL ويؤيد كل من هجل، شلنج، جوته

J. W. GOETHE موقف الذات عند فنان التكوين بالإضافة إلى التغيرات العامة فى العمل الفنى.

من المعروف أن الشكل الخاص للأسلوب عبر العصور قد وضع أيدنا على الأساليب: الكلاسيكى (فى الفنون الإغريقية والرومانية)، القوطى، عصر النهضة، الباروك، الروكوكو، الكلاسيكية الجديدة، الرومانتيكية، الواقعية، الحديث.

إلا أنه أحيانا ما ينفصل أسلوب عن عصره، أو هو لا يتطابق مع العصر في المقاييس أو المعايير الفنية، أو لا يتوافق تطبيقه مع كل الفنون. دليلنا على ما نقول أن الأسلوب القوطي لم يستطع أن يؤثر في الأدب أو المسرحية أو فن الموسيقى. كما أن الأسلوب الرومانتيكي لم يجد لنفسه مجالاً للتحقيق الفني في فن المعمار.

ولا تعنى التقسيمات في الأسلوب الصحة تماما. فقد يخطئ النظريون في التحديدات، وهو ما وقع فيه الروس عندما اعتبروا أسلوب الكاتب مكسيم جوركي يتأرجح بين الواقعية والرومانتيكية. وهو ما فسره علماء آخرون بوجهة نظر تحمل أساليب أخرى.

يهتم علم تاريخ الآداب والفنون في نظرياته بأساليب العصور المختلفة وأنواعها وأشكالها وتياراتها وطرق تكوينها ومصادرها التي تنتمي إليها تاريخيا. وقد سبق به الألمان في القرن قبل الماضي على يد سمبر، ريجل

G. SEMPER , A. RIEGL

وفي القرن الماضي يُمثل كتاب ويلفلين **H. WOLFFLIN** (التعبيرات الأساسية لتاريخ الفن - ١٩١٥م) مفتاحا لكل مدارس الأساليب الفنية المختلفة.

REALISTIC STYLE

الأسلوب الواقعي

في الفن التشكيلي، كلما كان الشكل قريبا من الممارسة وغير غريب على الألوان المختارة للتكوين الفني، كان الأسلوب واقعيًا.

عمد الأسلوب الواقعي إلى العناية بالحقيقة الموضوعية والذهنية لحياة المجتمع الذي يُنتج فيه التكوين، ليحمل على عاتقه وجهة النظر السليمة سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو فلسفية أو سياسية. وليُضمنها الفن الواقعي في اعتماد على النظريات الديمقراطية، واثراء متطلبات واحتياجات الجماعات والطبقات العريضة في المجتمع.

ويمثل كوربيه G. COURBET زيادة الأسلوب الواقعي في معرضه الذي أقامه عام ١٨٥٥م بالعاصمة الفرنسية باريس، والذي أطلق عليه (معرض مضاد) . نظرا لتطرفه عن النظريات الفنية التي كانت سائدة قبالا وحيث عبّرت لوحاته الزيتية عن الأسلوب الواقعي تماما. وهو ما ذكره كوربيه في كلمة برنامج المعرض مفصحا عن هجومه على المذهبين الكلاسيكي والأكاديمي في الفن، وكذلك معاداته لتيار الفن للفن. وقد تبع كوربيه في أسلوبه الواقعي الفنانون برودون، شامفلوري، بوخون

P. J. PROUDHON, CHAMPFLEURY, M. BUCHON.

PATHOS

الإشجاع والجوى

أصل التعبير اليوناني PATHOS. وهو أسلوب في القول، وصفة أو حالة تبعث على الشفقة أو الحزن أو القول المشجى، يستعملها الفنان عبر التكوين الفني وصولا إلى التعبير الأمثل والصادق، من جراء مسببات اجتماعية أو دينية أو نفسية.

عادة ما يصيب الإشجاع والجوى البطل الدرامي، أو الشخصيات التي تحمل على عاتقها مسئوليتها كل بحسب طاقته وقدر ما حمله صاحب التكوين من شحنة الإشجاع والجوى، وهو ما يقود البطل إلى

طرق صعبة، فيها الصراع والمعاناة، التي أحيانا ما تعصف به في النهاية، نتيجة عدم الاستجابة للتنازلات.

هكذا يجرُّ الشجى أنتيجونا إلى مصيرها المحتوم عندما نقف في مواجهة الملك في الدراما الإغريقية.

وفى العادة لا يفقد البطل الدرامى الحامل لشحنة الإشجاع شجاعته أو يُغير من قراره. بل على العكس فإنه يصبح عنيدا قويا متحملا للقرارات النهائية الصعبة، حتى ولو كانت هى الموت. وعلى ذلك يصبح المصير الحتمى تكويننا داخليا وليس من الخارج في الشخصية البتلة، باعتبارها شخصية واعية لمتطلبات مواقفها وحامية لها في نفس الوقت.

وشخصية دون كيشوت عند الأسباني سرفانتس M. CERNANTES دليل واضح على هذه النوعية. فهى الشخصية الحاملة لقيم اجتماعية أو وطنية، شخصية تحوى بين ضلوعها من الأحاسيس والأحزان والقول المشجى ما يعادل قيمتها حسيا وذهنيا، وبالمعنى الجمالى داخليا وخارجيا. وهى فى النهاية الشخصية التى تحمل- وفى شجاعة - العنصر المأساوى الكبير.

ORIGINALITY

الأصالة

هى إحدى الملامح الهامة فى التكوين عند الفنون باعتبار أن مقياس الفن فى نجاحه وتأثيراته. يصل الفنان إلى الطريق السوى السليم، وإلى المضمون النافع، وإلى التيار الواعى، وإلى ضرورة تضمين الحقائق الطبيعية التى لا تنفصل عن عادات وتقاليد مجتمعه.

لهذا، فالأصالة تلعب دورا هاما في تقييم الفن وفي عكسه لقضايا مجتمعه. لأن الاهتمام بتفاصيل ودواخل المجتمع يصبح نقطة الارتكاز في التعبير الفني، كما يصبح السؤال المُحير الذي تبقى إجابته معلقة على إثبات التغييرات الاجتماعية، والمصائر، والانتقال من القديم إلى الجديد.

تختلف الأصالة في العلوم عن الفنون. إن البحث العلمي يهتدى بنتائج من سبقوه من العلماء . لكن الأمر يختلف كثيرا في الفنون. لأن الابتكار في الفن ينص على الأصالة الجديدة. فإذا ما قلّد الفنان مضمونا أو شكلا معيناً في تكوينه الفني صار وريثاً وتابعا. وإذا ما أعاد تقليد نفسه أو فنه، فإنه يسير إلى الإعادة والرتابة اللتين تتعارضان مع كل أصالة.

يُعتبر يونج E. YOUNG أول من وجّه النظر إلى تعبير (الأصالة في الفن). إذ يقول " إن العمل الأصيل هو الذي يعكس الحياة أو الحقيقة". كما طوّر الفيلسوف كانط من تعبير الأصالة KANT مقعدا درجاتها ومعاييرها وحدودها. أما هجل HEGEL فقد بحث في التقسيمات الفلسفية للأصالة، محققا تعادلاتها مع الحقيقة، وتوحيدها مع عناصر الموضوع الأدبي أو الفني ، ومُصفا كل الشوائب والاختلافات فيها.

ADAPTATION

الإعداد

أصل الكلمة اللاتينية ADAPTARE، وتعني صياغة العمل الأدبي من جديد بشكل تظهر فيه الحرية في هذه الصياغة.

و الإعداد تعبير يُستعمل في المصنفات الأدبية. وقد ظل التعبير مستعملا في العالم حتى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي فيما يخص الآداب الأجنبية عند ترجمتها إلى لغة من اللغات ، وفي غير حساب للعقل المبتدع الأول أو ضمان لرعاية حقه الأدبي، وكذلك في ضرب بعرض الحائظ للأعمال الأدبية أو الفنية أو التقاليد المتعارف عليها اليوم. وفي تغيير واضح وصريح وجرئ لأسماء المؤلفين والمترجمين، وأحيانا كثيرة بأصل النص الأدبي نفسه . الأمر الذي أدى إلى رفع الأسماء الأصلية عن الشخصيات (في المسرحيات مثلا) واستبدالها بأسماء محلية، وإلى تغيير المعالم المكانية في(المنظر المسرحي)، وهو ما غير وبدل كثيرا من الأصل.

وفي العصر الحديث، وبعد صدور قانون حقوق المؤلف، وقيام القواعد الأخلاقية المتعارف عليها اليوم في عالم الأدب العالمي اختفت الموجه السابقة، وأصبحت كالسرقة أو الجريمة، شيئا يعاقب عليه القانون. وهو ما ضيق الخناق - وحمدا لله - على استعمال تعبير (الإعداد). وبما انفقت عليه العلاقات الثقافية وأحكام تبادل الآداب والفنون بضرورة ذكر الأصل ، وفي وقت واحد مع النظرة أو الصورة الجديدة للمصنف الفني أو الأدبي، سواء كان مسرحية أو قصة أو رواية أو شريطا سينمائيا. أو عند التعامل مع النشر بالنسبة للمجلات والدوريات. وأصبح لفظ الإعداد يطلق على الأعمال الحديثة التي تعاد صياغتها في محافظة على كل الأصل لتخرج هذه الأعمال في صورة جديدة تحمل فكر ولب الأصل القديم أو المأخوذ عنه. كما في مسرحيات كثيرة عند برخت. أو كما أعاد حديثا الكاتب الأمريكي آرثر ميللر كتابة مسرحية ابسن (عدو الشعب) عن أصل الكاتب النرويجي هنريك ابسن.

ومنذ القرن العشرين واسم المؤلف الأصلي يذكر جنبا إلى جنب اسم المُعد، حسب العادة الحديثة.

V. EFFECT

الإغراب

هو نوع من الفن يتخذه الفنان كاتباً أو شاعراً أو ممثلاً أو مخرجا أو تشكيبيا يعتمد فيه تعطيل وصول شيء من فنه إلى الجماهير، أو ليثيرهم ليصل من الإثارة إلى عدم التوازن، الذي ينبغي أن يحدث في العمل الفنى وبين شبيهه في الحياة.

والكاتب المسرحى الألمانى برتولت برخت واحد من أشهر المتعاملين مع (الإغراب). وهو في نظرية مسرحه الملحمى لا يُشرك المشاهد في الأحاسيس، بل يجعله مشاهدا ناقدًا لا ينسى نفسه مع الممثلين أو مع المسرحية. ويجعله ناقما مفكرا فيما يراه، عاقلا في غير تأجج أو اشتعال.. باردا إن صح هذا التعبير. وبرخت يستبدل المعايضة المستكينة القاصرة عند المتفرج بنشاط فكرى راق وثاقب بدلا من عدم المقاومة. وهو لهذا ينبه على ممثليه بقطع تسلسل الأداء التمثيلى، وفي محطات الأدوار، وبين لوحات دراماته، وأثناء مقاطع الراوى أو المغنى. وأغانى دراماته المعروفة تخدم هذا الغرض الإغرابى داخل مخططة الملحمى الذى اشتهر به مسرحه.

كما أن تخطيط الإضاءة المسرحية الذى ينص عليه برخت أحيانا كثيرة في كتاباته ما بين قوسين يساعد على إبراز هذه الصورة. وكذلك اللافتات والعبارات القادمة من الفانوس السحرى، مثل عناوين لوحات الدراما. ويساعد الإغراب على بروز الكورس المعاصر المختلف في

مضمونه وشكله عن كورس المسرح الأغريقي. وهى كلها استخدامات لتقنية المسرح الحديث في القرن العشرين.

PROVINCIALISM

الإقليمية (الريفية)

أصل الكلمة اللاتينية PROVINCIA . وهى صفة تلتزم بالأعمال الأدبية أو الفنية التى تعالج قضايا محلية لبلد أو دولة على نطاق اقليمي محدود يصعب على الفن معه الانتقال إلى الخارج، أو إلى العالمية لفهمه أو استقباله. وعادة ما توصف هذه الأعمال بضيق المساحة الأفقية، حتى لو عبرت عن الخصائص القومية، في كثير من التركيز على الرومانتيكية.

تتواجد الإقليمية عادة في الأعمال الشعبية. وهى تقف على خط التضاد مع المواطنة العالمية COSMOPOLITISM.

COMMITMENT

الالتزام

هو نظرة أو رؤية جمالية أو سياسية، يعتنقها الإنسان أو الفنان في وعى وفى وضوح، ودون لف أو دوران.

والالتزام في العصر الحديث سمة فنان الواقعية الاشتراكية، وفى مواجهة لتيارات غير طبيعية أو واقعية ، كأشكال العبث واللامعقول وكلها لا تقود إلى التزام بفكر الإنسان الحر.

يلعب المفكر الفرنسي جان بول سارتر JEAN- PAUL SARTRE (١٩٠٥ - ١٩٨٠م) دورا كبيرا في الالتزام بمعناه الأدبي والفلسفي الحديث.

الانتحاء والانحراف TROPISM

أصل التعبير اليوناني TROPOS. كما ينحرف العضو النباتي إلى جهة ما بتأثير عوامل فيزيائية أو كيميائية ، أو نحو مصدر المؤثر كنور الشمس مثلا، فان في الأدب والدراما انتحاءات وانحرافات تحدث نتيجة انتحاء الموقف الأدبي أو الدرامي بسبب أحداث معينة داخله، أو هي مستمدة من الخارج بفعل المحرك أو الباعث.

انبتقت نظرية الانتحاء والانحراف في العصر الهليني القديم، والتي حددت الاعتبارات التي يلف فيها الإنسان - ومنها البطل الدرامي أيضا- نتيجة تأثيرات المصادر الخارجية على وجه الخصوص. وهي انتحاءات لها فعلها وأثرها على الإنسان في الحياة والدراما معا.

الإنسانية HUMANITY

التعبير مستعمل في علوم ودراسات الفكر والآداب والفنون (دون العلوم النظامية). كما يعنى التعبير البشر والبشرية. وقد استعمل قديما عند جوليوس AULUS GELLIUS كتعبير عن المحطة النهائية للتعليم. ترتبط (الإنسانية) بالأخلاق والتربية

والتعليم والثقافة والتربية الجمالية والرقى الفكرى. وقد أطلق على الرياضيين المبدعين عند اليونان القدامى لفظة الإنسانية. كما أطلق نفس التعبير عند الرومان على الطبقة المتعلمة التى قادت غير المتعلمين من الهمجيين والعبيد.

إلا أن التاريخ يسجل تقلص معنى الإنسانية خلال انتشار المسيحية وفى العصر الدينى وأثناء سقوط الثقافات القديمة. ولم يكن التعبير يعنى فى القرون الوسطى ووسط أيديولوجية الكنيسة إلا العسو والتوبة والرجاء. وهو ما خفّض من قيمة التعبير وحجمه. لكن سرعان ما ينهض تعبير الإنسانية مرة أخرى بحلول عصر النهضة .. بداية المحطة الجديدة للإنسانية الحديثة التى بدأت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين على وجه التحديد.

وبتعامل الإنسان مع لفظة (الإنسانية) تظهر نتائجها أول ما تظهر فى الآداب وعلومها، كما ظهرت فى الفنون أيضا، وفى إيطاليا.. حيث قادت إلى تيار تغلغل فى كل القارة الأوروبية بعد ذلك. ويذكر اسم إراسموس R. . ERASMUS الكشاف الأول لطريق الإنسانية. وأدى ذلك إلى دراسة الإنجيل والكتب السماوية. وظهر آراء مارتن لوثر بعد ذلك.

وللإنسانية وجوه عديدة . وترتبط حدودها بطبيعة ونظريات وأخلاقيات الحياة عند الشعوب المختلفة. كما أنها متغيرة عند الشعب الواحد مثل تغير العصور والقرون.

إن تعبير الإنسانية يمس الأشكال الاجتماعية والأيدولوجية والأدبية والفنية والتربوية. وهى تضع فروقا فى الأحكام عند الطبقات، والأمكنة جغرافيا.

الانسجام

HARMONY

هو تحقيق وحدة قياسية في أجزاء العمل الفني، ويبين أجزائه بشكل عام. يعكس الانسجام على المستوى الجمالي شكلا ذا طبيعة فنية خاصة تُبرز المضمون موحدًا ، وداخل نظام جميل منسق. وهو يقدم في النهاية- على طريق ختام العمل الفني- عالما خاصا بعيدا عن عالم الحياة اليومية الروتينية.

هذه العناصر الشكلية- ومن بينها عنصر الانسجام- تُحدد انتماء التكوين الفني إلى الفن الخالص.

والوصول إلى تحقيق الانسجام أمر صعب. إذ لا يمكن تحقيقه بالسليقة أو بترك الأمور على سجيبتها أو على عواهنها، خاصة في الفنون .

إن ضمان مولد الانسجام في الفن يتعلق باستخراجه من بطن الأصل الفني ومن داخل المصنف الفني ذاته. وكذلك من لحظات عمومية شديدة التكتيف، حتى يتحقق الأصل في تفسيره ووجوده الجمالي عبر نظرة عميقة وثاقبة للمضمون، وحسابات دقيقة للشكل، وقياس لتوازنهما مع بعضهما البعض وهو ما يطلق عليه (المنطق الفني).

الإشياء

COMPOSITION

نقصد بالإشياء الشكل المركب. أصل اللفظة في اللاتينية COMPOSITIO والإشياء هو الأساس الداخلي والنظم التركيبي لكل تكوين فني. ووظيفته استخراج الجو العام من مضمون العمل الفني

دارميا ، ليؤثر فيه بعد ذلك. فإذا لم يستطع ذلك تبعت عملية الانفصال أو التشويه في الفن.

يلعب (الإنشاء) في الفنون التشكيلية دورا قاطعا. ألا وهو تحويل نظر المشاهد إلى بؤرة الجمال الفني في اللوحة أو الصورة أو التمثال، بما يؤثر بعد ذلك في عملية الاستقبال عند المشاهد، بل وفي رأيه وحكمه على القطعة الفنية المعروضة.

وفي الأدب والدراما يختص الإنشاء أو المركب بما يسمى الإبانة EXPOSITION، التي يضعها الكاتب الدرامي في الشخصيات المسرحية وفي المناظر والديكورات. كما يتعلق الإنشاء كذلك بعقدة المسرحية، وبالأحداث ونوازعها، حتى الوصول إلى الذروة أو القمة أو التناهي CLIMAX، ومن بعدها الحل.

ويعتبر الإنشاء في فن الموسيقى أو في الفن التشكيلي استمرارا للجانبين الشعري والشاعري في كل منهما.

RHYTHM

الإيقاع

نعنى بالإيقاع الوزن. والإيقاع في الفن معناه الاتزان والتناغم. فالشيء الموزون هو الشيء الموقَّع الذي يتميز بإيقاع ما. وعموما فإن الإيقاع هو علاقة بين الصوتية والموسيقية، بين الأصوات والعبارات القصيرة والطويلة، والمؤكد وغير المؤكدة، والمضغوط عليها والخالية من الضغط. وكذلك بين تأثيراتها وتغييراتها وانسجاماتها مع تسلسل الصورة الموسيقية السمعية، في حساب دقيق لعامل الزمن والتوقيت. إذ لا يمكن تحقيق الإيقاع وحده، حتى وإن كلن الكلام أو الحوار نثرا صافيا، إلا بانضمامه إلى شيء غنائي أو موسيقى

يكشف عن التناسق والانسجام. ومنذ عام ١٦٠٠ م حتى وقتنا هذا لم تتغير طبيعة الإيقاع عن احتياجاتها الأساسية السابق ذكرها. والإيقاع في الفن الموسيقى يظهر في تتابع الأصوات بعضها للبعض، مربوطة بزمن دقيق بينهما لتكوين زمن عام في النهاية. وهو في الرقص يعنى المكان والزمان في ارتباط عضوى بحركة الراقصين والراقصات. أما الإيقاع في الفن التشكيلي فهو يعنى نوعية ودرجة الألوان المستعملة ومساحاتها ودرجة التكتيف فيها. وهو في فن المعمار يعتمد على الميدان (المساحة) ووسائل التكوين الواحدة بعد الأخرى.

UBERMARIONETT

إيبر ماريونيت

أطلق المخرج الإنجليزي الشهير ادوارد جوردون كريج EGWARD GORDON CRAIG (١٨٧٢/١/١٦ - ١٩٦٦/٧/٢٩ م) هذا التعبير لأول مرة عام ١٩١٦ م في دراسته النظرية التي حملت عنوان (الممثل والإيبر ماريونيت)

THE ACTOR AND THE UBER - MARIONETT وتشرح هذه الدراسة الفنية وجهة النظر التي توصل إليها كريج في عالم المسرح، والتي تقول بأن المخرج المسرحي لم يعد بقادر على خدمة المضمون الفكرى للمؤلف الدرامى، ولم يبق في وسعه أن يكون زميلا فنانا للممثل المسرحى. ولعل ضيق كريج بالممثلين الكسالى - وبخاصة الإنجليزي منهم في عصره - هو الذى أوصله إلى هذه النتيجة التى ناقشها وحلها في دراسته النظرية هذه. ويصل كريج في نهاية البحث إلى أن المخرج المسرحى لى يحقق تماما وجهه النظر الإخراجية، فان عليه أن يتعامل مع عناصر مسرحية تمكنه من السيطرة على العمل الفنى المسرحى،

وهو يعدد هذه العناصر في (الحوار ، فن التمثيل ، السينوجرافيا ، الموسيقى ، الرقص ، الإضاءة المسرحية). وقد شرح كريج الأسباب التي دعتة إلى هذا الاختيار الصعب ، لخلو الممثل من المعطيات الحسية الداخلية ، وفراغه من التشكيلات الجسدية الخارجية حتى أضحي الجنس البشري الممثل بلا معالم البشر ، وبلا روح ، الأمر الذي أصبح معه على صورة (الماريونيت) العروسة الخشبية التي يحركها المخرج يمينا ويسارا وإلى أعلى وأسفل ، دون أن تعترض أو تنبس بنبت شفة .

ERWIN AXER

إيرفين أكسر

مخرج مسرحي ومدير فني للمسرح . بولندي الجنسية من مواليد ١٩١٧/١/١ م . أنهى دراسته للفنون المسرحية عند الأستاذ ليون شيللر LEON SCHILLER (١٨٨٧ - ١٩٥٤ م) في المدرسة العليا للتمثيل في وارسو .

بدأ أكسر حياته الفنية في مسارح الريف البولندي . ويدير من عام ١٩٤٥ حتى عام ١٩٤٩ م مسرح لودز LODZ الصغير ثم يُعين في عام ١٩٥٤ م . مديرا للمسرح القومي في وارسو . يعمل بعد ذلك مديرا للمسرح الحديث عام ١٩٥٧ م .

اهتم أكسر بدخول موجة كُتاب الدراما البولنديين الجدد إلى المسرح ، إضافة إلى الكُتاب الأوروبيين . وهو يُعرف في بلاده بولندا باسم (المخرج الأديب) الذي يتعامل مع الدراما والفن من منظارين متساويين . منظار يحترم ويقُدس كلمة الشاعر المؤلف

الدرامى. ومنظار المخرج الذى لا ينفصل عن معنى الكلمة ساعة الإخراج المسرحى.

تتميز أعماله الإخراجية بإبراز العناصر النفسية في الواقعية، ويتضح ذلك في إخراج أعمال كل من برخت، تشيكوف، سلافومير مروجيك SLAWOMIR MROZEK (من مواليد ١٩٣٠ م). يضطلع أكسر - إلى جانب أعماله - بالتدريس في المدرسة العليا للتمثيل في وارسو حالياً.

ERWIN PISCATOR

إيرفين بيسكاتور

مخرج مسرحى ألمانى من مواليد أولم ULM في ١٨٩٣/١٢/١٧، وتوفى في برلين في ١٩٦٦/٣/٣٠ م. يُعتبر بيسكاتور - مفجر المسرح السياسى - واحداً من المحاربين من أجل مسرح اشتراكى في القرن العشرين. بدأ حياته ممثلاً في مدينة ميونيخ MUNCHEN عام ١٩١٤ م. لكنه سرعان ما يذهب إلى الجندية في الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٥ م.

في عام ١٩١٩ م بعد انقضاء الحرب، يؤسس مسرح DAS TRIBUNAL في مدينة كينجسبرج KONIGSBERG. ويقدم فيه درامات استرنديج وفيديكند STRINDBERG, WEDEKIND.

في عام ١٩٢٠ يقود مسرح البروليتاريين في برلين ويبدأ عروضه بمسرحية مكسيم جوركى M. GORKIJ (أعداء - VRAGI) التى كتبها جوركى في عام ١٩٠٢ م. كما يخرج دراما ليو تولستوى LEV TOLSTOJ المعنونة (سلطان الظلام)، ودراما الفرسنى رومان

رولان ROMAIN ROLLAN المعنونة (سوف يأتي الوقت-
LE TEMPS VIENDRA)، المكتوبة عام ١٩٠٣ م.
لم يفهم إخوان روتر ROTTER أصحاب المسرح، الاتجاه
النوعي الدرامي الذي انتهجه بيسكاتور. فيترك المسرح ليتعاقد مع
مسرح فولكس بيهن VOLKSBUHNE . وفي هذا المسرح بتابع تشكيلة
الكلاسيكيات الكبيرة. فيعكف على إخراج درامات (الحضيض - NA
DNYE لجوركي، (قمر على الكاربيي). THE MOON OF THE
CARIBBEES للأمريكي (يوجين أونيل EUGEN O'NEILL). هذه
الفترة من حياة بيسكاتور من أنضج فترات حياته في مهنة الإخراج
المسرحي. فلم تحمل إلى الجماهير القضايا السياسية الآنية فقط آنذاك ،
لكنها قدمت الوسائل الجديدة والمبتكرة التي أخذ بها بيسكاتور في منهجه
الإخراجي الحديث.

في عام ١٩٢٧ يفتتح بيسكاتور مسرحه الخاص به

THEATER AM NOLLENDORFPLATZOT الذي عرف باسم
مسرح بيسكاتور PISCATORBUHNE . في هذا المسرح توجه
بيسكاتور إلى التعامل مع التعبيرية، التي صنفت منهجه فيما بعد. وترك
بأفكاره وعلاماته المسرحية الكثير مما يُقلد اليوم في بعض المسارح
الأوروبية. فاستعمل تقنية المونتاج، واستلهم أسلوب الفيلم دافعا به إلى
الشكل المسرحي في مزاجه جيدة. وأضاف الحركة المسرحية الدائمة
والمشعة التي لا تهدأ أبدا على خشبة المسرح. وعكس بالفانوس صورا
على خشبة المسرح، كانت جديدة ومبتكرة، ودرّب ممثليه على حركة
طبعة لدنة ، دفعتهم - وبالبساطة كل البساطة - إلى الدخول في تنفيذ
حركات الأكروبات في طبيعية غير مستعصية أو مفروضة.

يسافر عام ١٩٣٣م إلى موسكو بعد اشتداد الضغط الهتلري في ألمانيا. ومن موسكو يعاود سفره إلى فرنسا، وهولندا، وبلجيكا، وأسبانيا. ثم يهاجر عام ١٩٣٩م إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ويفتح مدرسة للتمثيل هناك، ليُعَلِّم الدراماتورجيا، وعلم الإخراج المسرحي، فن خشبة المسرح. يتلمذ على يديه هناك الأمريكيون آرثر ميللر، تينيسي وليامز، مارلون براندو.

ARTHUR MILLER, TENNESSEE WILLIAMS, MARLON BRANDO.

وفترة إقامته بالولايات المتحدة يخرج الدرامات التالية:

(القديسة جوان - SAINT JOAN لبرنارد شو)، (الذباب - LES MOUCHES لسارتر J. P. SARTRE)، (ناتان الحكيم - NATHAN DER WEISE للألماني ليسنج G. E. LESSING)، (المثري النبيل - LE BOURGEOIS GENTILHOMME).

أما الطور الأخير من حياته بعد عودته عام ١٩٥١م إلى أوروبا مرة أخرى مستقرا في برلين الغربية، فقد امتاز إخراجته بالتجربة الطويلة والرصانة في اختيار العروض. وقد ساعد على تتويج هذا الطور سفرياته الطويلة والكثيرة التي أفاد بيسكاتور منها شخصيا على مستوى المخرج المفسر والواعي، والمختزن لكل ما يراه ويتعامل معه في الفكر واللاشعور. والملاحظ أنه أصبح في هذا الطور الأخير أكثر ميلا للتعامل مع الآداب الدرامية العصرية. وقد أخرج في هذا الطور درامات:

١- موت دانتون DANTON TOD التي كتبها الألماني جورج بخنر GEORG BUCHNER عام ١٨٣٥ م .

٢- بيدرمان ومشعلو الحرائق

HERR BIEDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER

كتبها ماكس فريش السويسري MAX FRISCH عام ١٩٥٦م.

٣- التحقيق DIE ERMITTLUNG

من تأليف الألماني الأصل السويدي الإقامة بيتر فايس PETER

WEISS عام ١٩٦٥م.

وضمن هذه الفترة الأخيرة من حياة إيرفين بيسكاتور، حملت نظريته فلسفته التي تُردد أن خشبة المسرح منبر للدعوة والإصلاح. وقد تعلم بيسكاتور من الاتجاهات العصرية في المسرح السوفيتي، كما استفاد من التيارات في أوروبا الغربية، وأغلبها تيارات تجريبية في المسرح، وطلعية في الدراما. ولم يلبث بفكره العميق أن أثر بدوره في نفس هذه الاتجاهات والتيارات.

ترك كتابا في نظرية المسرح بعنوان (المسرح السياسي DAS

POLITISCHE THEATER) حرره عام ١٩٢٩م.

إيفان ميهايلوفتش موسكفين
IVAN MIHAJLOVICS MOSZKVIN (١٨٧٤/٦/١٨ - ١٩٤٦/٢/١٦م)

ممثل مسرحي سوفيتي. حائز على جائزة الدولة في فن التمثيل.

تعلم على يد الروسي المخرج نيميروفتش داننشنكو-NEMIROVICS

DANCSENKO في مدرسة التمثيل بجامعة الفيلهارموني.

عمل من عام ١٨٩٨م عضواً بمسرح الفن في موسكو. ويدير

المسرح نفسه ابتداءً من عام ١٩٤٣م. برز في تمثيل الشخصيات

الروسية في الدرامات الروسية المحلية، كنموذج روسي صميم مثل

دور (لوكا - LUKA) في الحضيض لمكسيم جوركي، دور

(جاببيدوف - JEPIHODOV) في بستان الكرز لتشيكوف، ودور

(اسينا جيرويوف SZNYEGIRJOV) في الأخوة كارمازوف عند دوستويفسكى، دور (بروتاسوف - PROTASZOV) في مسرحية الجنّة الحية لليوتولستوى.

برز في أدواره تمكنه من الارتجال، الذي أضاف به الكثير من عصرية فن الممثل الحديث.

أخرج عدة مسرحيات قليلة في حياته نذكر منها (العصفور الأزرق - موريس ماترلنك، المفتش العام - جوجول)، (شهر في قرية لتورجنيف).

IMMANUEL KANT

إيمانويل كانط
(١٧٢٤ - ١٨٠٤م)

أحد كبار الفلاسفة في العالم. وواحد من أعمدة الفلسفة الكلاسيكية الألمانية. وهو من الممهدين لفلسفة وأيديولوجية الطبقة الوسطى (طبقة المواطنين).

يتجلى جهد كانط في محاولاته تطوير نظريات الفلسفة في عصر النهضة من خلال كتابيه (نقد العقل المحض، نقد العقل العملي). يعترف في كتابه الأول بهدف العالم الخارجي والوجود الفعلي له، على الرغم من صعوبة العثور عليهما تطبيقاً في الإنسان، حيث لا يرى إلا السطح. ثم يعود في فلسفته لنقض معرفة العالم الخارجي بجزئياته المادية (الماتيريالية).

أما في كتابه الثاني فهو يشرح السلوك الأخلاقي عند الفرد. ويعود فيعود رفض أغلب وجهات النظر في كتابه الأول.

إن ما يهمنا في فلسفة كانط هو نظرتة للجمال، والتي تقول
(جميل كل ما تحبه دون مصلحة) ويُطبق كانط هذه النظرة على الفن
على وجه الخصوص. فالجمال عنده هو شئ منفصل عن المتعة وعن
الراحة وعن الشئ الحسن وعن الحقيقة أحيانا مثيرة.
وفى رأيه أن الفنان يجب أن ينبع من النظريات الجمالية
والمثالية الخاصة، ولا يخرج عن القواعد الجمالية التي يتعلمها. ولا
يعنى ذلك أن يقدم الفنان فنه من خيال خالص بحت. ذلك لأن العبقرى
يسجل عبقريته أيضا في استناد إلى القانون العلمى، حتى ولو كانت هذه
القوانين أو بعضها غير ميكانيكى أو روتينى معروف. وكان كل هدف
كانط من ذلك ربط الطبيعة بالحرية، والعقل بالإحساس.

ILLUSION

إيهام

الإيهام أو غلط الحس أو التخيل، هو اعتراض مزيف ينشأ ضد
حركة الحقيقة ومحركاتها، وضد تطورها، وعلى نقيض منها بصفة
عامة .

يصبح الإيهام على ذلك صورة مثالية أو غلطة حسية تجاه-
وفى تضاد كذلك- مع شخص أو جماعة أو طبقة أو شعب، أو ضد
الذات نفسها.. ذات مبدع الإيهام. ولم لا؟ وقد ظل الوحي فترة طويلة
أحد أنواع الإيهام.

أحيانا ما يكون للإيهام تأثيرات ذات صبغة إيجابية، في حالة ما
إذا كان إيهاما يعطى دفعة إلى الأمام، أو إلى محاولات التقوى وحتى
مع هذه الوظيفة النافعة للإيهام، فإنه يظل إيهاما بعيدا عن الواقع
والحقيقة.

عُرفت مشكلة الإيهام الفني في بدايات القرن التاسع عشر الميلادي وعند الواقعية النقدية التي كشفت عنه وعن آثاره السيئة في الخلق الفني (الإيهامات المفقودة- بلزاك H. BALZAC).

إلا أن الإيهام يظل موجودا داخل الدرامات وحتى القرن العشرين، بل ويزداد انتشارا فيها. ويظل مشكلة رئيسية تستثير الناس إلى الانتباه إليها وفحصها. ويتضح ذلك في أعمال الدراميين هنريك ابسن، جورج برناردشو H, IBSEN, G . B. SHAW وفي الفنون التشكيلية يُرى الإيهام أكثر ما يرى في أعمال تولوز H. TOULOUSE- LAUTREC. أما في فن الموسيقى فنعثر عليه عند المجرى بارتوك بيلا B. BELA أما درامات القرن العشرين، وبخاصة الطليعية منها، فإن المجال للإيهام يتسع بشكل ودرجة قويين عند بيكيت وإدوارد ألبى في مسرحيتهما (لعبة النهاية، من يخاف فرجينيا وولف؟). ومن الإيهام تخرج (الإيهامية) وهي عدة أشكال مستعملة في الرسم والتصوير الزيتي، في خطوط حية، ونقش ناتئ بارز، وتصوير بين النور والظل.

STAGE ILLUSION

إيهام خشبة المسرح

يعتمد إيهام خشبة المسرح على مجموعة الإلقاء، والأزياء المسرحية، والحركة، وأماكن الأحداث المسرحية المختلفة وعوامل ظهورها أمام الجماهير، بغية الحصول على صورة من صور الإيهام، تواجه بها خشبة المسرح الجمهور المشاهد.

و عبر هذا الإيهام، يمكن للمتفرج أن يستقبل الأحداث، ويعايشها بأحاسيسه، ويتفاعل معها بعقله وخياله مع شخصيات الدراما، حتى تتطابق الحالتان (حالة خشبة المسرح وحالة الجماهير في الصالة) .
إيهام خشبة المسرح تقليد قديم قدم المسرح نفسه. بدأ هذا الإيهام مع المسرح الباروكي. لأن المسرح الإغريقي، ومسرح عصر النهضة فيما قبل لم يقبل بهذا الإغراق في الإيهام من جانب خشبة المسرح. وساعد على نجاح الإيهام في مسارح إيطاليا، مكونات الخشبة التي حوت رافعات ومرتفات وعدة مستويات متباينة على المسرح، مما أعطى بُعداً للإيهام.

وقد استعمل المسرح الطبيعي إيهام خشبة المسرح هذه بطريقة خاصة، إذ استغل كلا من الجانبين النظري والتطبيقي في الإيهام، في سبيل الحصول على (إيهام كلي TOTAL) وقد نجح في ذلك بإيراد محل القصاب برمته وتفصيله، والأشجار بكل أوراقها ودقائق غصونها وفروعها على خشبة المسرح، على يد المخرج الفرنسي الطبيعي أندريا أنطوان ANDRE ANTOINE (١٨٥٨/١/٣١ - ١٩٤٣/١٠/١٩م).

باب (ب)

PABLO PICASSO

بابلو بيكاسو

من مواليد مالاجا MALAGA في ١٨٨١/١٠/٢٥ م رسام ومصور زيتي أسباني . أحد كبار العالميين في فن التصوير الزيتي في القرن العشرين. صمم الأزياء والديكورات المسرحية، ولوحته الشهيرة عن السلام والأجناس البشرية أول ما تقابل الداخل إلى ردهة مسرح

البرلينر انسامبل BERLINER ENSAMBLE (مسرح برتولت برخت)
في برلين الشرقية. وكان قد أهداها للمسرح.
اعتبر مساهمته الفنية في الديكور المسرحي مساهمة ذات
فعاليت خاصة. فالديكور من وجهة نظره لا يقدم المكان في العرض
المسرحي، بقدر ما يعرض أشكالاً، وألواناً وكلمات وعبارات مجازية
TROPEs، ومقادير وأشكال هندسية وتزيينات بالرسوم والأشكال..
FIGUREs. أخذ بيكاسو بمنهجه الفني هذا لعرض الخطوط والتكوينات
الرمزية الزخرفية التي تنطق بما تُعبر عنه من خصائص الفن
التشكيلي.

يصمم عام ١٩١٧م ديكورات ومناظر عرض الباليه إخراج
GYAGILEV بعنوان (باراد أو استعراض البراعة - PARDE). ثم
صمم لدراما جان كوكتو JEAN COCTEAU المعنونة (أنتيجونا
ANTIGONE) كل مهماتها الهندسية من ديكورات وملابس وأقنعة .

PARABASZISZ

الباراباسيس

أغنية طويلة قدمها الكورس اليوناني فسي بداية الكوميديات
الإغريقية. توجه الكورس (بالباراباسيس) إلى الجمهور اليوناني القديم،
ولم تكن الباراباسيس تتبع الحدث المسرحي.
توجهت الباراباسيس إلى التعريف بالكاتب الدرامي، وإلى التقديم
للدراما، وإلى تفسير ارتداء الأزياء أو الأقنعة. وفي صوت سفيه
داعر، وحركات نفوح بروح السخرية والتهكم.

الباروك

BAROQUE

أسلوب فنى فى الفن التشكلى أعقب عصر النهضة القرن السادس عشر الميلادى، واحتل بخصائصه القرن السابع عشر الميلادى، وفى بلاد أوروبية كثيرة وبنسبة متفاوتة، حتى ينبثق الروكوكو فى القرن الثامن عشر الميلادى ومن بعده الكلاسيكية الجديدة. وأصل تعبير (الباروك) من الباروكا البرتغالية التى تعنى (العقد غير المنتظم). إلا أن الأسلوب يعود فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين إلى مجمل تأثيراته على المدرسة التاريخية الألمانية الألمانية.

أعطى أسلوب الباروك - ضمن انبثاقاته - شكلا متضادا مع الفن التشكلى المعهود والسائد. فى ارتكاز على عودة الإقطاعية الأوروبية ونظام الدويلات البحت، والدول الكاثوليكية فى الدين. وتحددت ملامح وأيديولوجية واجتماعية التيار الباروكى فى الأرستقراطية التى جاءت وحكمت من جديد من ناحية، وفى هذا التطور البطئ الذى أخذ بيد الطبقات الوسطى، والمتمثل فى الأعمال التى تهتم بالشعب والوسط من ناحية أخرى.

يتميز تيار الباروك بأن له خصائص فى كل فن تختلف عنها عند الفن الآخر. حيث يلعب الشكل الدينى الكاثوليكي دورا كبيرا فى الباروك .

وفى الديانة البروتستانتية يقف الأسلوب الباروكى فى مواجهة المهاجمين لها. بإبرازه للاعتراف والغفران والتسامح فى المواضيع

المختلفة ، وتظهر هذه النماذج للفن الباروكى في فنون الرسم والنحت والمسرح.

تحدد بداية أسلوب الباروك في روما في القرن السابع عشر الميلادى على يد الإيطالى مايكل كرافاجو M. CARAVAGGIO (١٥٧٣- ١٦١٠ م) وفى حفاظ على خطيه الفنيين (الأكاديمية والشعبية). ثم يتبع تيار الرسم (الفرسكو FRESCO) وهو فن التصوير بالألوان المائية على الجص، بجهود كل من رينى، بوزو، كورتونا، دومينيتشينو

G. RENI, A. POZZO, P. CORTONA, D. DOMENICHINO.

ثم امتد الأسلوب إلى الريف، وقدمت المدارس الإيطالية فنانين مثل روزا، جيوردانو، استروزي، فاتى S. ROSA, L. GIORDANO, B. STROZZI, D. FETTI. كما قدم الأسلوب في فن المعمار المنظر المريح الذى يمثل تيار الباروك حق تمثيل في أعمال بارنينى، بورومينى، كورتونا

G. L. BERNINI, F. BURROMINI, P. CORTONA

وفى منطقة الكاثوليكية يظهر في أسبانيا بعد إيطاليا فنانو الباروك ريبيرا، زورباران، موريللو

I. RIBERA, F. ZURBARAN, B. E. MURILO

وفى ألمانيا نجد أبطال الباروك إيرلاخ، نيومان، شلتر

F. ERLACH, B. NEUMANN, A. SCHLUTER.

أما في هولندا فيجرب في تيار الباروك كل من رمبرانت، هالز، فرمير
REMBRAND, FR. HALS, D. VERMEER.

وفى إنجلترا يتعاون فرن CHR. WERN مع الباروكية.
أما في فرنسا فقد خرج أسلوب الباروك في النظرة الإقطاعية البحتة ذات الانبثاق الكلاسيكية في مباني فرساي والبلاطات الملكية الأخرى.

واحتوى فن معمار الباروك على التجميلات والزخرفيات الكثيرة المتناثرة على واجهات المباني. وبانتشار الأعمدة الملفوفة والخطوط المتعرجة. وكل ما من شأنه تكوين ديناميكية موحدة في فن المعمار.

برع في المعمار لأسلوب الباروك النمساوى فيشر فون إيرلاخ
J. FISCHER VON ERLACH والإنجليزى فرن، والإيطالى الذى

عاش في روسيا راستريللى V.V. RASTRELLI.

وفى فن الموسيقى، يستعير هذا الفن تعبيره من الفنون التشكيلية ومن فنون الآداب ما بين سنوات ١٦٠٠، ١٧٥٠م. صاحبت الموسيقى فن الرقص الباروكى الذى تمسك- وفى شدة- بقواعد الحركة فيه، وفق العُرف الذى كان قائما وقتذاك. وهو الذى كان يُعنى بالخطوة ويعمل لها ألف حساب وحساب.

تحدد في الموسيقى الباروكية الدرجة الصوتية، والدرجة اللونية لجرس الصوت، كما تنطلق نماذج الآلات الموسيقية المنفردة في اعتماد على الذات، وفى تحديد لقواعد النغمة والطبقة الصوتية. وعلى ذلك تخرج السوناتات ونماذج الدرامات والأوبرات في ألحان متوافقة. وتفتح الأوبرات طريق المزج بين الدراما والموسيقى ويُولد نوع (الأوراتوريو) الغنائى الموسيقى الدينى، كما نعرف (الكانتاتا).

أما بالنسبة للآداب، فإن تعبير (أدب الباروك) لا يزال حتى اليوم مجال مناقشة وتحليل بالنسبة لنظريات الأدب. انطلق التجريب في آداب الباروك على يد الألمانى استريخ F. STRICH عالم الأدب، حينما أراد أن يصل بالشعر الألمانى في القرن السابع عشر الميلادى إلى نسق الفن التشكيلى في إبداعات فلفلين WOLFFLIN.

يختلف تعبير (الباروك) في الآداب بما يجدد الإشارة إليه. فعند الإنجليز وفى تاريخ الأدب الإنجليزى يُقيّمون شيكسبير على أنه قمة

عصر النهضة . أما من وجهة نظر الألمان ، فإن الآداب والدرامات الشيكسبيرية تناقش في ألمانيا على أنها إحدى آداب أسلوب الباروك. إلا أن الآداب العالمية قد تعارفت على اعتبار كل من سرفانتس، شيكسبير، راسين، ميلتون من أعظم كتاب الأدب الباروكي

M. CERVANTES, W. SHAKESPEARE, J. RACINE, J.

MILTON.

وقد أيد هذا الرأي حديثاً الأديب هارتز فلد H. HARTSFELD حين أضاف إليهم الكتاب مارينو، جراسيان، كالدرون، جنجورا

G. MARINO , B. GRACIAN, CALDERON, GONGORA.

أن آداب الباروك آداب لامة. عبّرت عن الحياة المتعددة الألوان في حياة المجتمع الأرستقراطي، شأنها شأن الفنون التشكيلية الباروكية.

WIG

باروكا (شعر مستعار للرأس)

الباروكا هي أحد أجزاء الشعر المستعار في فن التمثيل. أحيانا ما تأتي الباروكا بالشكل الواقعي، كأن تكون موافقة تماما لتاريخية العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية. وأحيانا ما تتخذ الشكل الأسلوبى، البعيد والمتغير عن الشكل الواقعي، لهدف فنى خاص يخدم الشخصية المسرحية ومظهرها العام. وتحدث هذه الأسلبة عادة في العروض الراقصة ودرامات الحكايات أو الخيال (كما في دراما شيكسبير حلم منتصف ليلة صيف (A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM). تستعمل الباروكات في تصنيعها الشعر الطبيعي أحيانا، والشعر الصناعى المكون من الألياف الرفيعة أحيانا أخرى. والصنف

الأول مرتفع السعر بطبيعة الحال. وفي المسرح القديم كانت الشعور الطبيعية للإنسان هي المستعملة في باروكات المسرح وبواسطة إبرة خاصة على قطعة من النل (قماش النل الخفيف المثقوب) يجرى تثبيت الشعر، ثم تمشيطة بالصورة المطلوبة وفق ملاحظات المخرج المسرحي.

MOTIVE

باعث (محرك - دافع)

يعتبر الباعث أو (الموتيف) في بعض الفنون أصغر العناصر المستقلة، والدافعة المحركة في الوقت نفسه، كما في فن الرقص مثلا. إذ أن الحركة الصغيرة فيه تعنى انتقالا حركيا معيناً. يتضمن الباعث فن البانتومايم PANTOMIME في تكوين خارجي، كما يتضمن حركة واحدة في الرقص تتكرر في استمرارية واحدة.

والباعث في الأدب وفي الفن التشكيلي يعنى الحركة غير المكررة، واللحظة الجديدة المتفجرة على الدوام، بعلاقات الشخصيات وسلوكها واضطراباتهما وأزمانها. ونعنى بها المواقف والأحداث والصراعات.

والمحرك بالنسبة لشيء ما يشير إلى المساحة الصغيرة المركزة. ويكون استعماله في الموضوع تجريدياً، على اعتبار أن الموضوع الواحد يرمى بأساساته على بواعث ومحركات كثيرة ومتعددة .

يطلق على (الباعث) في علم الأدب الدوافع التاريخية.

والباعث هو (الوحدة الصغيرة) في مضمون الفن الشعبي (الفولكلور)، والذي بتكراره الواحد بعد الآخر يكون الصورة

الشعبية. ويهتم باحثو الفنون الشعبية ببواعث الأنواع القصصية كالحكايات والأقوال والسيرة والعادات والأغاني.

منذ نهايات القرن قبل الماضي ودخول القرن العشرين في حلقة ثلاثينيات سنواته اتجه العالم إلى إعداد (كتالوجات) عبارة عن فهرس وقوائم للبواعث. كما أعدّ دليل مؤخرًا كأحدى المطبوعات التسجيلية ليحوى مئات الآلاف من البواعث والدوافع. إلى أن حلت مرحلة التصنيف لتقسيم هذه (الموتيفات) تصنيفًا نوعيًا.

HEAD MOTIVE

باعث رئيسي

أصل التعبير مأخوذ عن فن الموسيقى MOTIF بمعنى الحركة الموسيقية المكررة، أو التي تربط بين الأجزاء في الموسيقى. وكما في فن الموسيقى، فإن الحال في المسرح يتطلب أحيانًا (التكرار) لإبراز الباعث الرئيسي لموضوع الدراما، أو لإيضاح شخصية من الشخصيات المسرحية.

عمد ريتشارد فاغنر RICHARD WAGNER (1813-1883)

(م) إلى استعمال الموتيفات في أوبراته، مثل موتيف شخصية فوتمان WOTAN وموتيف شخصية سيغفريد SIGFRIED.

والباعث الرئيسي في الدراما بصفة خاصة، يهدف إلى إبراز التكرار للفت النظر إلى (فكرة)، أو (حدث مسرحي)، أو (هدف)، أو (مصلحة معينة). وتكون لهذه الفكرة أو الحدث المسرحي أو الهدف أو المصلحة المعنية ضرورة قصوى في تركيب البنية الدرامية المسوحيّة. فشخصية جورج داندين GEORG DANDIN في المسرحية المعروفة

بهذا الاسم عند موليير ، تكرر مقاطع ولفظات معينة يستهدف منها
الدرامى الكوميديا كباعث محرك لدرامته.
والممثل يجب ألا يخطئ في تقدير هذه البواعث
والمحركات. وعليه إبرازها بالأداء التمثيلي المنتقى والمناسب، حتى
يستوعب الفكر المسرحي، ولا يهدم جانبا دراميا حدد أهدافه ووظائفه
الفنية في الدراما الكاتب الدرامى. ويكون إبراز هذه التأكيدات المتكررة
بأدوات فن التمثيل من حركة ووضعيات شكلية وبسوزات وتعبيرات
الوجه واليدين، وكل إمكانيات الممثل.

BALLETT- PANTOMIME

الباليه الصامت

هو حركات تعبيرية صامته بالجسد والأطراف وهو أرقى أنواع
الباليه، باعتباره فنا خاصا، يعمل وفق خصوصية معينة لا تحتاج إلى
الغناء . ولا يستعين الباليه الصامت إلا بفن الموسيقى ليصحب حركاته
الإيقاعية الراقصة. وحيث الرقص في الباليه الصامت ليس شكلا
تجريديا ABSTRACT ، وإنما هو شكل مكمل لإيقاع وجمال الأطراف
وتعبيرات الوجه، لإثراء الأحداث والموضوع الدرامى للباليه.
يعود الفضل في إيجاد هذا النوع من الباليه إلى الراقص
الفرنسى المصمم جان جورج نوفير JEAN - GEORGES
NOVERRE (١٧٢٧ - ١٨٠٩ م) الذى كان يطالب راقصيه وراقصاته
بالتعبيرات الدرامية والانفعالية أثناء الرقص.

بطل درامى

DRAMATIC HERO

البطل الدرامى، يكون في غالب الأحيان هو الشخص أو الدور المسرحى الذى يمثل نقطة التمرکز في التكوين الدرامى أو الفنى. وهو لذلك يصبح بشخصيته وسلوكه وتصرفاته ومصيره- الأداة الهامة لتوصيل الفكر الدرامى.

عادة ما يكون (البطل الدرامى) مؤهلا لتعاطف الجماهير أو القراء (في القصة أو الرواية). أو مستقبلا لجام غضبهم وسخطهم، وهو لذلك شخصية تتأرجح بين الإيجابية والسلبية. تلتف حول البطل الدرامى بقية الشخصيات التى تعمل على رسم الظلال لشخصيته.

بر لندبرج

PER LINDBERG

مخرج سويدي. من مواليد استوكهلم STOCKHOLM في ١٨٩٠/٣/٥ ، والمتوفى في استوكهلم في ١٩٤٤/٢/٧ م. عمل في مستهل حياته في الفترة من ١٩١٧ إلى ١٩١٨ م إلى الجانب المخرج المسرحى النمساوى ماكس راينهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣-١٩٤٣ م) في برلين. في عام ١٩١٨ يعين بر لندبرج مخرجا مسرحيا لمسرح جيتابورج لورنزبرج، ثم يدير نفس المسرح بعد فترة قصيرة. ويطور لندبرج ومن عام ١٩٢٧ إلى عام ١٩٢٩ م المسرح الدرامى الملكى بالعاصمة استوكهلم بفرقة من الطليعيين المسرحيين. منذ عام ١٩٣١ م يتعاون مع الممثل الشهير

السويدي جيست أکمان GOSTA EKMAN (١٨٩٠ - ١٩٣٨م) لتطوير
الدراما السويدية الجديدة على يد الكتاب الجدد المبشرين.
اشتهر برلندبرج بإخراج روائع عالميات شيكسبير واسترندبرج

SHAKESPEARE STRINDBERG

BERTOLT BRECHT

برتولت برخت
(١٨٩٨ - ١٩٥٦م)

شاعر ألماني وكاتب درامي ومخرج مسرحي، أحد أركان
الدراما الحديثة في القرن العشرين.

بدأ حياته الأدبية بالتعبيرية (درامات بعل، طبول في الليل، في
أحراش المدن). يدرس الماركسية في العشرينيات من خلال حركة
العمال الألمانية، ويهرب من بلاده في عام ١٩٣٣م أمام ضغط الهتلرية
النازية.

يكتب أعز دراماته أثناء هجرته في فنلندا وأوروبا والولايات
المتحدة الأمريكية وتمثل نظرياته المسرحية الثقل الأكبر لشخصيته جنبا
إلى جنب أشعاره وآدابه.

يقيم المسرح الملحمي في ثلاثينيات القرن العشرين في تعرض
صحيح مع نظريات ودراماتورية أرسطو. ويضمن أغلب هذه
النظريات درامته المعنونة (الماهوجوني - أو كما تسمى بعنوانها
الأصلي صعود وسقوط مدينة ما هوجوني

AUFSTIEG UND FALL DER STADT MAHAGONNY - 1929

تهتم نظريته (الاغراب) بالجمهور والإبقاء عليه بعيدا عن
الإيهام والتأثير المسرحي. وهو ما أسماه علماء المسرح (الاغراب

البرختى) وكتابه (الأورجانون الصغير) KLEINES ORGANON FUR
DAS THEATER الذى كتبه عام ١٩٥٣ م يحدد تفصيليا نظرياته
والعلاقات الداخلية للنظرية البرختية.

يؤسس مسرحه الخاص في برلين عام ١٩٤٩م بالاشتراك مع
زوجته هيلينا فايجل H. WEIGEL باسم البرلينر انسامبل BERLINER
ENSAMBLE .

ترك برخت عدة دراسات نظرية أهمها :

- ١- كتابات في المسرح. وقد اكتشفت مؤخرا في عام ١٩٦٤م
SCHRIFTEN ZUM THEATER
- ٢- ديالوج فى الدراماتورجيا
MESSINGKAWF

BERLINER ENSAMBLE

البرلينر إنسامبل

هو مسرح الألمانى الدرامى برتولت برخت فى برلين الشوقية.
تعهد حكومة ألمانيا الديمقراطية عام ١٩٤٩م إلى برخت الذى كان عائدا
من المنفى آنذاك مع زوجته الممثلة هيلينا فايجل HELENE WEIGEL
بإنشاء مسرح (البرلينر إنسامبل) وحتى إنشاء المسرح وإعداده تعمل
الفرقة على المسرح الألمانى DEUTSCHES THEATER حتى عام
١٩٥٤م، حتى الانتقال إلى المكان القائم حاليا، وكان من قبل مبنى
مسرح شغبوردام.

THEATER AM SCHIFFBAUERDAMM

الحكومة صلاحيات واسعة لبرخت فى إعداد المسرح الجديد وتابعت

زوجته ترقية البرلينر إنسامبل بعد وفاة الرائد في عام ١٩٥٦ حتى وفاتها هي الأخرى منذ عدة سنوات.

عمل مسرح البرلينر إنسامبل في اعتماد كبير على درامات برتولت برخت التي كانت تتوسط الريبرتوار المسرحي، بكل مراحل الكاتب، التعبيرية الأولى، والتعليمية الثانية، والملحمية الثالثة والأخيرة. حتى اعتبرت فرقة البرلينر إنسامبل فرقة مسرحية عالمية.

ثم صعدت أعمال مؤلفين آخرين غير برخت إلى سياسة تخطيط البرنامج المسرحي السنوي. يتقدمهم المؤلفون الاشتراكيون مثل جرهارت هاوبتمان GERHART HAUPTMANN، مكسيم جوركي MAXIM GORKI، فسفولد فيشينافسكي VESEVOLOD

VISNYEVSKI، سين أوكيزي SEAN O' CASEY

اهتمت الفرقة بالتراث المسرحي الألماني بصفة خاصة فقدمت مسرحيات للمؤلفين الألمان يوهانز بيشر JOHANNES BECHER، هاينز كيبهارت HEINAR KIPPHARDT

اكتسبت فرقة البرلينر إنسامبل شهرتها من تمثيل مسرحيات برخت الملحمية، ووفق منهج (الأورجانون الصغير)، وطرق التمثيل الملحمي، وعناصر الاغراب. بلا معاشية أو الوقوع في الإيهام في فن التمثيل. وهو المنهج الذي ارتكز عليه مسرح برخت الملحمي، بمساعدة وسائل مرئية مثل الاعلان، والصور، والمستندات، واللافتات، والفانوس السحري PROJECTION، والموسيقى، والراوى، والكورس. وكلها تعمل مجتمعة على كسر الإيهام في المسرح أثناء جريان التمثيل والعرض المسرحي.

وكما كسر الإيهام في المسرح، كسرت وتهشمت قواعد أو بدع مسرحية نافهة. مثل البطولة. فالكل في فرقة مسرح البرلينر إنسامبل في

خدمة مضمون الدور المسرحي، طويلا كان أم قصيرا. بين فن البانتومايم..والفن الصامت،وفن الأكروبات.
ومنذ خمسينيات القرن العشرين، تسافر الفرقة إلى بلاد أوروبية كثيرة في كل عام. وتحصل مرتين على الجائزة الكبرى في مسرح الأمم بباريس.

PARNASSIANISM

البرناسية

الكلمة بالفرنسية PARNASSE. والبرناسية هي حركة أدبية تؤمن بنظرية (الفن للفن - L'ART POUR L'ART). وهي أيضا تيار لمدرسة شعرية فرنسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي، أكد فيه مناصروه على الشكل الشعري أكثر من الشكل العاطفي.

تنبثق كلمة(البرناسية) لأول مرة عام ١٨٦٦م كعنوان لمجموعة شعرية تصدر في كتاب (البرناسية المعاصرة- PARNASSE CONTEMPORAIN). وتدلنا المختارات الأدبية(الأنثولوجيا ANTHOLOGY) على أشهر شعراء البرناسية جوتييه، دي ليسلي، دي هيريديا، برودوم، بودلير، فرلين TH. GAUTIER TH. LE CONTE DE LISLE, J.M DE HEREDIA ,SULLY- PRUDHOMME, CH. BAUDLAIRE, P. VERLAINE.

ترتكز البرناسية على الفكر العلمي وتطوير المشكلات الأدبية. وهو ما تعارضت فيه مع تيار الرومانتيكية في الأدب والشعر في الشكل وفي إلغاء الشخصية. وفي تأييد للسونات (SONNETS) وهي

القصيدة ذات الأربعة عشر بيتاً). وفي إقامة علاقة جمالية بين المدرسة الشعرية البرناسية وبين الفن التشكيلي.
إلا أن التيار سرعان ما يصل إلى الجانب السلبي ، فينصرف عنه الشعراء والمؤيدون له، حتى أصبحت فلسفة تاريخ الحركة تتسم بالتشاؤمية.

TEST

بروفات البروفة

نعنى بها نظام إعداد الممثل الجديد الذى سيظهر لأول مرة في المسرح أمام الجماهير في أحد الأدوار. هذا النظام الذى أتبع في المسارح الأوروبية في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادى. وكان بمثابة (اختبار) خاص للممثل.. بروفات تتقدم البروفة الأصلية في المسرحية TEST.

BLICKFANG

بليكفونج

(بليكفونج) لفظة ألمانية معناها (النافذ للعين) وهو أحد أشكال التعبير في الأدب والفن التشكيلي. شكل اهتم بالغرابة، والغلو في التعبير ليدعو إلى نفسه، وليجتذب النظر إليه.
في الآداب، اهتم هذا الشكل بليكفونج بتضمين الغرابة اسم المصنف الأدبي ليحدث به التأثير ولفت الأنظار.

وقد استعمل الشكل في الصحافة في شكل العناوين الداخلية
والفرعية للموضوعات الصحفية. وذلك بالاهتمام بألفاظ العبارات ودقة
اختيارها.
ويُرى شكل (بليكفونج) في الفن التشكيلي أول ما يرى في فن
الإعلان.

PAWL SCOFIELD

بول إسكوفيلد

ممثل إنجليزي شهير. من مواليد ١٩٢٢/١/٢١ م عمل في بداية
حياته الفنية في فرقة برمنجهام المسرحية BIRMINGHAM.
ويتصاف أن يراه الانجليزي بيتر بروك PETER BROOK فيلنقطه
ليفعل الكثير في حياة اسكوفيلد.

يعمل بول اسكوفيلد لثلاث سنوات متواصلة ١٩٤٨،٤٧،٤٦ م في
مسرح ستراتفورد أون أفون STRATFORD - ON - AVON ليصل
إلى درجة ممثل أول، بفضل الأدوار الكبرى التي قام بها بنجاح دقيق.
وتساعده درامات شيكسبير المصدر الدائم لفن الممثل القوي على أن
يبرز في أدوار أندراش ANDRAS في (الليلة الثانية عشرة)، ودور
مركتيو MERCUTIO في (روميو وجولييت). وقد وصفه النقاد في
الأدوار الشيكسبيرية بأنه يعيد تجسيد ممثل عصر النهضة بكل قاماته
وظلته الممتدة المشوقة.

يمثل اسكوفيلد كلاسيكيات وعصريات أخرى للدراميين..
الفرنسي جان أنوي JEAN ANOUILH (من مواليد ١٩١٠م)، والشاعر
الإنجليزي ت.س. إليوت (توماس ستيرنز إليوت ١٨٨٨ - ١٩٦٥م)،

الدرامى جراهام جرين GRAHAM GREEN، والانجليزى روبرت بولت ROBERT BOLT (من مواليد ١٩٢٤ م).
تميز بول اسكوفيلد في أدواره بالأصالة الفنية لفن الممثل.
وبغزارة التكتيف في التحليل الفنى، وبالانفعال الصادق الغامر والفياض.

BLAHA LUJZA

بلاها لويزا

(١٨٥٠/٩/٨ - ١٩٢٦/١/١٨ م)

ممثلة ومغنية شعبية مجرية . بعد وفاة أبيها المبكر، عاشت في كنف زوج أمها، وحملت اسمه.

صعدت على خشبة المسرح في سن الثالثة عشرة من عمرها، واضطلعت بأدوار طويلة. ثم عملت بعدة فرق مسرحية في الريف المجرى. حتى تعاقد معها مولنارجيرج MOLNÁR GYÖRGY في (مسرح الشعب NÉP SZÍNHÁZ). وفى هذا المسرح ظهرت ألمعيتها كممثلة قديرة . لكن لم يقدر للمسرح الاستمرار في مهمته فأغلق أبوابه وعادت لويزا مرة أخرى إلى مسارح الريف وقد ساعدها على الاستمرار في العمل المسرحى بلاها يلنوش BLAHA JÁNOS أحد الموسيقيين الكبار الذى تزوج منها في عام ١٨٦٦ م، وحملت لويزا اسمه بعد ذلك (بلاها لويزا). تترمل بعد أربع سنوات من زواجها في عام ١٨٧٠ م.

تلتحق كممثلة عام ١٨٧١ م في المسرح القومى المجرى، ثم تعود عام ١٨٧٥ م إلى مسرح الشعب بعد استئنافه العمل.

مثلت على مسارح فيينا العاصمة النمساوية في عدة زيارات
مسرحية وفي مسرح فيينا TEATER AN DER WIEN سلبت لب
الجماهير بقوة أدائها وعمق إحساسها وطلعتها البهية.
أهم أدوارها على المسرح :

١- المرأة الصريحة (مدام سان جن)

MADAME SANS- GENE - لفكتوريان ساردو.

٢- الجدة - اتشيكى جارجاي

CSIKY GERGELY

كتبت بلاها لويزا كتابا بعنوان (مذكرات حياتي) - ÉLETEM

(NAPLÓJA) عام ١٩٢٠ م.

BLEIBTREU HEDWIG

بلا يبترو هادفيج

من مواليد مدينة لينز LINZ في ٢٣/١٢/١٨٦٨ م ، والمتوفاة
في ٢٤/١/١٩٥٨م في فيينا. ممثلة نمساوية درست في كونسرفتوار
فيينا، وسافرت لفترة طويلة للعمل في ألمانيا، حتى كانت مدينة (ميونيخ
MUNCHEN) آخر محطات الترحال.

تعود إلى النمسا لتلتحق بمسرح بوج BURGTHEATER
(المسرح القومي النمساوي) في عام ١٨٩٣م. وتضطلع بأدوار الساذجات
والأدوار الكاركتير. إلى جانب التمثيل في درامات كبيرة مثل (دور
إليزابيث في ماريا ستيوارت لشيلر، دور افجنيا IPHIGENIA في
المسرحية المعروفة بهذا الاسم لجوته، دور فيدرا PHAEDRA في
فيدرا راسين، دور أوفيليا OPHELIA في دراما هملت شيكسبير، دور
مدام ألفنج في الأشباح لابسن، دور السيدة وولف في الفراء لهاوبتمان).

بيت الممثلين

ACTORS HOME

في الدول الأوروبية المتحضرة يُعنى المسئولون عن الثقافة بالمتقاعدين من الفنانين في المسرح والسينما. لذلك تخصص هذه الدول بيتا أو أكثر يستقبل الفنانين والممثلين المتقاعدين (على المعاش) ليهنأوا بحياة سعيدة داخل إطار صحى واجتماعى كما تعهد المسارح واستوديوهات وشركات الإنتاج السينمائي إلى هؤلاء المتقاعدين بأدوار تناسب سنونهم بين الحين والحين. حتى يحسوا بامتداد حياتهم الفنية، وخشية أن يصابوا بالحسرة أو الحزن أو الاكتئاب.

في العاصمة المجرية بودابست ، يوجد بيتان للفنانين. سمي أحدهما باسم الفنان أرباد أودرى ÁRPÁD ÓDRY (١٨٧٦/٩/٢٥ - ١٩٣٧/٤/٥م) الممثل والمخرج المسرحى. والبيت الثانى اتخذ اسم الممثلة المجرية الشهيرة ياسوئى ماري JÁSZAI MARY (١٨٥٠/٢/٢٤ - ١٩٢٦/١٠/٥ م) عنوانا له.

وتتولى الدولة تكاليف الخدمة والإقامة وجانبا كبيرا من المعيشة تكريما للفنانين والممثلين، وتقديرا لما أدوه لشعبهم من عرق وجهد.

بيتر أوتول

PETER O'TOOLE

من مواليد ١٩٣٢/٨/٢م. ممثل انجليزى أنهى دراسته الفنية في الأكاديمية الملكية لفنون الدراما بلندن. عمل بعد ذلك في مسرح الأولدفيك OLD VIC بمدينة برستول BRISTOL فقدم أدوارا رئيسية هامة مثل فولبون في دراما فولبون VOLOPONE لمؤلفها الإنجليزى بن جونسون BEN JONSON (١٥٧٣ - ١٦٣٧ م). ومثل دور جيمى

بورتر JIMMY PORTER. في دراما جون أوروبورن JOHN OSBORNE مفجر ثورة السخط عام ١٩٥٦ في المسرح الإنجليزي المعنونة (أنظر إلى الماضي في سخط LOOK BACK IN ANGER).
افتتح أوتول الموسم المسرحي للمسرح القومي الانجليزي عام ١٩٦٣ بتمثيله دور هاملت في دراما شيكسبير. كما مثل أدوار (شيلوك SHYLOCK في تاجر البندقية، بتريشيو PETRUCHIO في ترويض النمرة THE TAMING OF THE SHREW وشخصية بعل BAAL) عند برخت في درامته التعبيرية المعروفة بهذا الاسم. مثل في السينما الإنجليزية والعالمية.

PETER USTINOV

بيتر أوستينوف

من مواليد لندن LONDON في ١٦/٤/١٩٢١م. مؤلف درامي وممثل ومخرج إنجليزي. أنهى دراسته في استوديو المسرح في لندن THEATRE STUDIO اشترك في عروض استعراضية للرفي .REVUE

يقّتح الإخراج المسرحي لأول مرة في عام ١٩٤١م بدراما السوفيتي (فالنتين بتروفتش كاتاييف - VALENTYIN PETROVITCH KATAJEV) المعنونة (الزوايا الأربعة للدائرة KVADRATURA KRUGA يتجه بير أوستينوف بعد ذلك للتمثيل في درامياته الكوميديّة التي يكتبها، فيمثل في مسرحيات كثيرة، نخص منها بالذكر اثنين حقق فيهما نجاحا ملحوظا

THE LOVE OF FOUR COLONELS

١- حب لأربعة كولونيل

ROMANOFF AND JULIET

٢- رومانوف وجولييت.

تميز أوستينوف بالتمثيل الماييم MIME، وبأدوار السخرية
والتهمك IRONIC التي حققت له منزلة طيبة لدى الجماهير الإنجليزية.

PETER BROOK

بيتربروك

من مواليد لندن في ٢١/٣/١٩٢٥م. مخرج مسرحى انجليزى.
تلقى علومه الأولى في جامعة أكسفورد OXFORD يبدأ العمل في مهنة
الإخراج المسرحى في عام ١٩٤٥م. فيخرج عملا جادا في مسرح
استراتفورد أون أفون STRATFORD - ON - AVON، هو دراما
شيكسبير بعنوان (خاب سعى العشاق - LOVE'S LABOUR'S
LOST)، وبعد عدة أعوام قليلة يصبح بيتربروك واحدا من كبار مخرجى
العصر الحديث في العالم.

يتصدى لعدد من الشيكسبيريات (روميو وجولييت، تيتوس
أندرونيكوس، دقة بدقة MEASURE FOR MEASURE)، ثم يُخرج
من الأدب الفرنسى المعاصر دراما جان جانييه JEAN GENET
السود LÉS NEGRES ثم يخرج مسرحية U.S في تأليف جماعى، ضد
السياسة الأمريكية الامبريالية).

منذ عام ١٩٥٣ يتجه بيتربروك إلى الإخراج السينمائى، فيقدم
أفلام أوبرا الشحات، سيد الذباب.

يقدم أعظم أعماله المسرحية في عام ١٩٦٣ (الملك لير -
شيكسبير) وينشئ مع المخرج الفرنسى جان لوى بارو JEAN-LOUIS
BARRAULT (من مواليد ١٩١٠م) استوديو الشباب المسرحى
العالمى.

في عام ١٩٦٨ يصدر كتابا بعنوان EMPTY SPACE.

أحد الأساليب في الفن التشكيلي والفن الصناعي . انتشر الأسلوب (بيدار ماير) في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي في ألمانيا، وبخاصة في فنونها التشكيلية والصناعية. كان الكاتب الألماني إيخروت L. ECHRODT هو أول من أطلق التعبير على الشخصيات الهزلية في كتاباته.

يلمس الأسلوب المذهبين الكلاسيكي والرومانتيكي، بقدر ما يُغير بظهوره الكثير من عادات وتقاليد الطبقة الوسطى.

انتشر الأسلوب خاصة ما بين سنوات ١٨٢٠، ١٨٥٠ م في أوروبا الوسطى. وأصبحت مدينة فيينا عاصمة النمسا هي المكان الخصب لانتشاره لكل ما قدمه من عالم مجنون يمت إلى الفوضوية. يبلغ الأسلوب مداه في الرسم والتصوير الزيتي مركزا على صور الوجه.

إلا أنه كأسلوب فني أو صناعي، لا يسلم من كونه أحد أشكال الانحطاط. أما في الآداب، فإن الأسلوب يحقق أغراضه في الأعمال الرومانتيكية بانفعالاته، وبُعدّه عن القضايا السياسية والضحكات والنكات العادية التي لا تصيب.

ينتمي إلى أسلوب (بيدار ماير) كتاب نمساويون وألمان من وسط قارة أوروبا، على رأسهم جريلبارزر ، لينو، أوهلاند، روكرت، تشاميسو F. GRILLPARZER, N. LENAU, L. UHLAND , F. RUCKERT , A. CHAMISSO .

كما يؤثر الأسلوب على أعمال تشارلس ديكنز CH. DICKENS في كثير من عالمه الأدبي والروائي.

بينو بيسون

BENNO BESSON

مخرج مسرحى سويسرى من مواليد ٤/١١/١٩٢٢م. بدأ حياته ممثلا هاويا. انتقل إلى ألمانيا الديمقراطية ، والتحق ممثلا ثم مساعدا للإخراج في مسرح البرلينر إنسامبل BERLINER ENSEMBLE عام ١٩٤٩ م.

يُخرج للمرة الأولى عام ١٩٥٢ دراما نون جوان DON JUAN لموليير. ترقى في مسرح برخت، وأخرج عدة مسرحيات لبرتولت برخت. يترك مسرح برخت ليلتحق مخرجا بمسرح الدويتش الألماني في برلين الديمقراطية DEUTSCHES THEATER

أهم أعماله الإخراجية التى نجحت هى :

١- السلام إعداد عن أرسطوفانيس لبيتر هاكس

PETER HACKS • من مواليد ١٩٢٨م).

٢- طرطوف موليير

٣- هيلينا الجميلة إعداد عن أوفنباخ لبيتر هاكس

JEAN- JACQUES OFFEN BACH

٤- الساحرة (الحرباء) تأليف يفجنى لفوفتش سفارتس

JEVGENYI LVOVITCH SVARC

(١٨٩٧-١٩٥٨م).

في عام ١٩٦٦ يحصل بينو بيسون على المرتبة الأولى عن إخراجة في مهرجان مسرح الأمم بباريس. يتميز إخراجة بوضوح الرؤية الإخراجية، وتحكم عناصر الساتيرية التى تغلفها الشاعرية الفنية. وهو مخرج له شهرته في الأعمال الدرامية الكلاسيكية التى يحملها

وجهات نظر حديثة. ومع أن بيسور لم يدرس الإخراج دراسة أكاديمية، إلا أنه شق طريق الهواية في حدود مستوياتها. عاد منذ عدة سنوات تقريبا إلى سويسرا.

BÉLA, BALÁZS

بيلا بولاج
(١٨٨٤-١٩٤٩م)

كاتب وشاعر ومُنظر سينمائي مجري. اشترك بنظرياته في فن السينما التي جعلت منه أحد أساتذة علم الجمال السينمائي في العالم. تتركز أهم أبحاثه في المونتاج السينمائي وفي الصورة القريبة الكبيرة. وهو بهذه الصورة القريبة يثبت عالم شريط السينما بكل ما يريد عرضه من أسرار وشروح.

كما ربط بيلا بولاج المونتاج بعين المخرج من ناحية، وبترتيب كل صورة على حدة من ناحية أخرى. بحيث تتم كل منها عن شيء هام له بدايته وله نهايته الخاصة.

كتب سيناريو فيلم (أوبرا البنسات الثلاثة لبرخت). وأنشأ في أخريات أيامه استوديو لا يزال يحمل اسمه حتى اليوم في أوروبا. وهو من مواليد مدينة سجد SZEGED في المجر في ١٨٨٤/٨/٤ والمتوفى في ١٩٤٩/٥/١٧ م. وقد وجّه المسرح المجري في فترات طويلة خلال القرن العشرين، وهاجر إلى الخارج ثم عاد إلى بلاده في أخريات أيامه.

درس في أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية ببودابست، ونظر للمسرح والحركة المسرحية المجرية وعمل دراماتورج في المسارح المجرية.

ترك دراسات نظرية في كتب عنوانها كالتالي:

- ١- ديالوج الديالوجات- عام ١٩١٣م DIALÓGUS A DIALÓGUSRÓL
- ٢- الدراماتورجيا - عام ١٩١٨م DRAMATURGIA
- ٣- نظرية المسرحية- عام ١٩٢٢م A SZÍNJÁTEK ELMÉLETE

PIERRE CORNEILLE

بيير كورنى

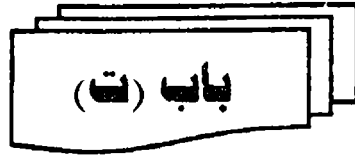
(١٦٠٦ - ١٦٨٤م)

شاعر وكاتب درامى فرنسى. ويمثل هو وزميله الفرنسى جان راسين J.B. RACINE عبقرية الكلاسيكية الفرنسية الجديدة إبان القرون السابع عشر الميلادى.

تحتل قواعده النظرية في الأدب الدرامى مركزا قديرا إضافة إلى الدرامات التى كتبها للمسرح العالمى. وتدعو هذه القواعد إلى إثبات الشرف والفروسية ورفعهما إلى أعظم المستويات في الآداب الدرامية. يضع كورنى الأدب الدرامى في مرتبة أعلى من الحب والكراهية. وهو لذلك يدعو إلى أن تتضمن الأعمال الدرامية الفضيلة في السلوك الدرامى، وكشف الكراهية، وتعريفة العلاقات الهشة وغير الإنسانية، وتطهير المعاناة. وهو يرى أن البطل الدرامى بتوضيحه الأسباب والأحداث الدرامية والتراجيدية، إنما يرفع النقاب- في نفس الوقت- عن العفن والضار من الأشياء.

اهتمت نظرياته - ضمن ما اهتمت- بإحلال التساهل في نظام الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع) وعدم التقيد الشديد بمضموناتها التى نص عليها أرسطو في المسرح الإغريقى.

ولذلك فقد كان يعتقد أنه بالإمكان التساهل في وحدة الزمان حتى ثلاثين ساعة (بدلا من ٢٤ ساعة). وفي المكان بإمكان تغيير مكان الأحداث الدرامية، بشرط وجوده داخل مدينة واحدة.



EFFECT

تأثير

هو أحد أهم أهداف العمل الفني في المسرح. وظيفته إدخال النفوذ وممارسة الجهد للوصول إلى استحسان الجماهير، وذلك عبر موضوع العرض المسرحي، وإبراز الأهداف والأغراض التي يتضمنها بواسطة الأحاسيس والانفعالات المناسبة. في العصر الحديث صعد التأثير على سطح البحوث العلمية. لمناقشته وتفسيره (علميا)، وبحث ما بعد التأثير من نتائج تسمح لرجال الدراما والمخرجين باستعمالها، تطويرا للفنون المسرحية.

IMPRESSIONISM

التأثيرية (الانطباعية)

التأثيرية تعنى الانطباع في الذهن. وهي حركة ثورية حديثة فرنسية المنشأ في الآداب والفنون والموسيقى تقول بأن مهمة الفنان الأولى هي نقل (انطباعات) بصره أو عقله إلى الجماهير وليس تصوير الواقع الموضوعي.

استعمل تعبير (الانطباعية) للمرة الأولى الصحفي لويس ليروي L.LEROY في إحدى مقالاته عام ١٨٧٤م أثناء تعبيره عن سخريته من أحد معارض التصوير.

ترتبط التأثيرية في خطوطها بأوصال الطبيعة. وقد تابع أميل زولا E. ZOLA بطل الطبيعيين وإمامهم كل مراحل التأثيرية بعد ميلادها في مختلف فروع الفن، وهو ما يتضح في مقالاته ودراساته النقدية الأوروبية .

تلعب (اللحظة) والزمن دورا هاما في التأثيرية، ما بين مرورها وانطباعها في الذهن وحالة التكوين الفنى شكلا وموضوعا.

استعملت الانطباعية المذهب التجريبي في الفن رافضة النظريات السابقة عن الواقع في الفن، في تحقيق اللون كأساس لفن التصوير الزيتي، وتحقيقا للواقع الذي يراه الفنان بنفسه في لحظة زمنية أو حركية لتسجيلها. وبهذا أعطى الانطباعيون اللحظة المقام الأول، في رفض لعالم المثل وعالم الخيال. وكان للحظة لديهم الأولوية على الماضي وعلى المستقبل. وعليه فقد انتقلوا من مرحلة واقعية ضمن منهج تجريبي إلى مرحلة مثالية ذاتية للوصول إلى المتعة الحسية التي يصنعها الفنان بذاته ووفق ما يبرزه من تنظيمات لونية. وهو ما يظهر في أعمال الرسامين والمصورين ديجا، رينوار، مونييه E.DEGAS, P. A. RENOIR, CL. MONET وفي النحت نجد الانطباعية في أعمال رودين، مايول، كاربو، مينيه، مين.

RODIN, A. MAILLOL, J.B. CARPEAUX, C. MEUNIER, .A
.G. MINNE

وفي الآداب تسجل نشاطات الانطباعية في الرواية الأدبية وفي بعض مسرحيات الفصل الواحد. ومعنى هذا أن التيار قد سبق في الفن

التشكيلي عنه في الآداب. إذ أن نشاطات الأدب الانطباعي لم تظهر إلا في ثلاثينيات القرن .

لم تكن هناك نواد أو جمعيات أدبية تدعو إلى المذهب التأثري ، كما في تيارات أدبية أخرى . لذلك فليس هناك كتاب انطباعيون كثيرون. وعادة ما لا نسمع هذا التعبير (كاتب تأثري) إلا في القليل النادر .

لكن كثيرا من الكتاب قد استعملوا خصائص الانطباعية ومزايا عناصرها في كتاباتهم وضمن تجاربهم ، مثل اندرياس جيد، أناتول فرانس، بروس، ماترلنك، توماس مان ، فلوبير

A. GIDE, A. FRANCE, M. PROUST, M. MAETERLINCK, TH. MANN, G. FLAUBERT.

أما في فن الموسيقى، فتعمد التأثرية إلى وضع الأصوات في المقدمة FOREGROUND بينما تُصبح الكلمات في الخلفية BACKGROUND وتم ذلك على يد التأثريين الموسيقيين رافيل، ديبوسي، موسورجسكي، بيزيه، فاجنر .

M.RAVEL. CL. DEBBUSSY.

M. P. MUSSORSKI, G. BIZET, R. WAGNER

POSTIMPRESSIONISM

التأثرية المؤخرة

تيار في الفن التشكيلي، امتدادا للانطباعية الأولى ساد القرن العشرين. وقد استعمل الناقد R. FRY تعبير (الانطباعية المتأخرة) في أحد معارض لندن التي جمعت صورا ولوحات زيتية للفنانين سورات، سيزان، جوجين، فان جوخ ، روسو . G. SEURAT, P. CEZANNE, P. GAUGUIN , VAN GOGH, H. ROUSSEAU.

تتميز التأثيرية، أو الانطباعية المتأخرة بإبراز منتهى ذاتية الفنان، وفي شكل مستقل إلى أبعد حدود الاستقلالية. وهي تستمد جهودها من الانطباعية الأولى المتقدمة التي سبقتها وظلت مستمرة معها في فترة زمنية واحدة كدليل على أصالتها.

إن من أهم خصائص تيار التأثيرية المؤخرة هو افتراقه عن تيار الفن للفن، والإغراق في التعبيرات الطبيعية، والبحث عن قوانين خاصة تلائم التكوينات الفنية، وتحقيق نصيب المضمون مع نصيب الشكل في توازن معقول ومقبول، وتسجيل ما تنقله الذاكرة إلى الوعي من انطباعات مفككة ترتبط بفعالية الشعور المنطوي على الذات.

تاريخ الفن HISTORY OF ART - ART HISTORY

هو علم يبحث في تاريخ المعمار والفنون التشكيلية والجميلة والتطبيقية. وهو - كعلم - يُعرف بقوانين تطوير الفروع المختلفة لهذه الفنون، كل على حدة ووفق منهج تعليمي.

وتاريخ الفن، رغم استقلاليته كمادة، إلا أنه يعتبر أيضا أحد الفروع المساعدة لعلوم التاريخ. إذ يركز على الآثار، وخاصة المعمارية والناريخية منها.. تاريخا وفنا، وعلى الرسومات الشعبية، وعلوم الجغرافيا، وكذلك على علوم الآداب والموسيقى. بما يجعله أحد النتائج التاريخية الثقافية في النهاية، ومحصلة لتاريخ الفنون عبر عصور ودهور طويلة مضت.

فن التمثيل ، يعنى العمل الفنى الذى يقوم به ممثلون في مسرحية ما يجرى عرضها داخل مبنى مسرحى. وهو فن محدد الوضعية (دراما تمثل بممثلين داخل دار مسرحية). ومن هذا التحديد الدقيق لفن التمثيل يختلف عن جهود فنية أخرى، مثل فرق الهواة والفرق غير المستمرة، وفرق المدارس والجامعات، لأن التمثيل في هذه الفرق الأخيرة، عادة ما يفتقد إلى التعبير السليم والعلمى لفنون التمثيل.

إذا ما تتبعنا فن التمثيل منذ القديم في المسرح الإغريقي، فقد كان هناك فن للتمثيل على مستوى يشبه الاحتراف، إلى جانب بعض الأدوار في التراجيديات والكوميديات التي قام بها هواة لم يصلوا في تمثيلهم إلى مستوى (فن التمثيل).

بدأ احتراف فن التمثيل في الإمبراطورية الرومانية لأول مرة في التاريخ المسرحى، فكان هناك فن التمثيل المايم، وفن التمثيل الصامت (البانتومايم) PANTOMIME، وفن التمثيل لمسرحيات الأسواق في الميادين العامة. وقد استمرت هذه التقسيمات أو التصنيفات في فن التمثيل حتى عصر القرون الوسطى.

وفي القرون الوسطى بمسرحها الدينى عاد المسرح إلى الهواة من رجال الدين والقساوسة. أما في عصر النهضة، وتحديدًا بداية من القرن السادس عشر الميلادى وقت انطلاق كوميديا الفن في المسارح الإيطالية ومن بعدها بقية مسارح أوروبا، فإن شكلا جديدا من أشكال المهنة المسرحية - فيما يخص فن التمثيل - قد ولد، ليكشف عن قيام فرق مسرحية جواله تظهر في المسرح الإيطالى أولا، ثم تنتشر في بلاد

أخرى، تجوب الريف والمدن الصغيرة لتعرض إنتاجها للمسرحى على الجماهير البعيدة عن العواصم الكبرى، ورجاء هذه الفرق الجواله الزائرة للمدن فترات طويلة، فقد أدى الأمر إلى التوطن في هذه الأماكن، واستقرار الممثلين فيها بدرجة نهائية .

أما بالنسبة لظهور المرأة على المسرح في تاريخ فن التمثيل. فمن المعروف أن الرجال كانوا يقومون بأدوار النساء في القديم. وقد ظهر تقسيم الأدوار بحسب الجنس (بين المرأة والرجل) لأول مرة في روما في مسرحيات (الميموس). لكن هذه الحادثة لم تستمر طويلا في تاريخ المسرح، وعمل مسرح القرون الوسطى بغير أدوار المرأة التي تصعد بنفسها على خشبة المسرح. إلا من حادثة مسجلة في تاريخ المسرح، عن مسرحية من زمن القرون الوسطى مثلت في فرنسا عن أحد القديسين من جنوا، وكانت بطلتها فتاه من هواة التمثيل المسرحي، وظل الرجال يلعبون أدوار النساء في مسارح القارة الأوروبية حتى بدايات القرن السابع عشر الميلادي . فأدوار النساء في مسرحيات شيكسبير لعبها شبان على قدر من الجمال. وكان من باب لفت الأنظار أن تلعب دور دزدمونة **DESDEMONA** في عطيل شيكسبير إحدى النساء.

وبعض التواريخ المسرحية تشير إلى صعود جنس المرأة على خشبة المسرح ممتهنة فن التمثيل - وبطريقة منتظمة- في الكوميديا دي لارتى **COMEDIA DELL' ARTE** في الفرق المسرحية في نهاية القرن السادس عشر الميلادي. وتُعزى هذه الآراء سر نجاح المسرح المتجول إلى ظهور جنس المرأة بشحمها ولحمها على خشبة المسرح.

تظهر المرأة بعد ذلك على خشبات المسرح الفرنسى و المسرح الألمانى. حتى تعود الجمهور على ظاهرة تواجد نصف الجنس البشرى فى الدراما.

بدأ الاشتغال بمهنة (فن التمثيل) على المستوى النظرى والأبحاث العلمية بداية من دخول القرن السابع عشر الميلادى. وجهود كل من الإيطالى أنطونيو ريكوبونى ANTONIO RICCOBONI والفرنسى دينيس ديديرو DENIS DIDEROT بارزة فى العلوم المسرحية. الأول ببحوثه فى شخصية الجندى فى الكوميديا دي لارتى، والثانى ببحوثه فى التناقض الظاهرى فى فن التمثيل وفن الممثل.

THEATRE HISTORY

تاريخ المسرح

هو علم تاريخ المسرح، الذى يبحث فى نشأة الظاهرة المسرحية منذ القديم، وفى موقف الثقافة المسرحية وعلاقتها بالحياة فى فترات وعصور سابقة. كما يتطرق تاريخ المسرح إلى العلاقات الاجتماعية فى المجتمعات التى احتضنت المسارح، وفى الأشكال المسرحية التى قدمت بها الدرامات والأنواع الفنية الأخرى، التى صعدت على خشبة المسرح. لم يتحدد إطار علمى لتاريخ المسرح إلا فى القرن الثامن عشر الميلادى. فقد جرى التاريخ المسرحى قبل ذلك على تسجيل وتاريخ الفرق المسرحية وتسجيل حياة الفنانين المسرحيين العاملين بالمسرح. ولم يكن هذا التاريخ يتجاوز كتيبا صغير الحجم مثل كتاب الجيب المعاصر. مادة ثرية تاريخية، لكنها محدودة قليلة لا تفى بمعنى (تلريخ المسرح).

وأمام اشتغال مواد علمية أخرى بجوهر المسرح، كان لابد من التوسع العلمى، وتطوير الصورة العلمية (تاريخ المسرح) . وهو ما حدث في القرن التاسع عشر الميلادى عندما توجهت الاهتمامات العلمية لعلم (تاريخ المسرح) لحصر الظواهر التاريخية للمسرح، وتسجيل التطور العلمى في الحياة المسرحية في الدول التى كانت قد سارت خطوات واسعة في حياة الإنتاج المسرحى واستمرارية عروضه اليومية.

وفي القرن العشرين أصبح تاريخ المسرح مادة قائمة بذاتها، بعد أن اشتد عودها ، وتجمعت فيها الأصول العلمية التى حققت الوجه التاريخى للمسرح عبر العصور الماضية.

يعود الفضل في هذا التطور العلمى لمادة (تاريخ المسرح) إلى الأستاذ م. هرمان M. HERMANN الأستاذ بجامعة برلين BERLIN الذى كان له فضل تجميع المادة وتصنيفها وتبويبها. يضع تاريخ المسرح بين أيدينا الآن في العصر الحديث ثلاثة مراجع هامة هى:

١- المرجع الإيطالى

ENCICLOPEDIA DELLO SPETTACOLO

وهو مرجع شامل من عشرة مجلدات.

٢- المرجع السوفيتى

TYEATRALANJA ENCIKLOPEGYIJA

وهو مرجع شامل في خمسة مجلدات ضخمة

٣- المرجع النمساوى (باللغة الألمانية)

THEATERGESCHICHTE EUROPAS

من وضع الأستاذ كندرمان KINDERMANN

وقد صدر منه حتى الآن ثمان مجلدات ، ولا تزال البقية فى طريق الظهور.

تاكيس موزانيديس

TAKISZ MUSZENIDISZ

مخرج يوناني حديث، من مواليد ٤/٢/١٩١١م. درس فنون التمثيل والفلسفة في جامعتي هامبورج HAMBURG وبرلين .BERLIN

عمل من عام ١٩٣٧ حتى عام ١٩٤٢م مخرجا في المسرح القومي بأثينا العاصمة اليونانية. كما درس فنون المسرح في المدرسة العليا للتمثيل. اشترك بالإخراج مع كثير من فرق الهواة باليونان، والفرق المسرحية اليونانية الخاصة.

يؤسس مسرحا تجريبيا في عام ١٩٤٥م. لكن مسرحه لا يدوم طويلا. وسرعان ما يعود إلى المسرح القومي في أثينا عام ١٩٥٩م. تميز موزانيدس بكثرة الأعمال . فخلال ثلاثين عاما من حياته يخرج ٩٠ مسرحية، وعشرين دراما موسيقية. ثم يتجه بعدها إلى التراجيديا القديمة (الإغريقية). شغل منصب سكرتير المركز اليوناني للهيئة العالمية للمسرح (I.T.I) .

ترك عدة كتب قليلة في النظريات المسرحية، أهمها:

١- اسكيلوس ومسرحه - عام ١٩٣٧م

AESCHYLOS UND SEIN THEATER

٢- ستانسلافسكى - عام ١٩٦١م

SZTANYISZLAVSZKIJ

٣- المخرج - عام ١٩٦٣م

SZKINOTHETISZ.

تجربة الحياة

LIFE EXPERIMENT

هي معرفة الحقائق التي يمتلئ بها هذا العالم الواسع العريض. أو بمعنى آخر معرفة الحياة ووضع اليد على أسرارها أو بعض هذه الأسرار.

تجربة الحياة إحدى الركائز الهامة التي يستند إليها الفنان في تكوينه الفني كعنصر مساعد له على إبراز ما يريد التعبير عنه بالفن، وفي يقظة من أن الفن ليس هو الحياة أو حقائقها، بل يظل الفنان - كما كان على الدوام - عاكسا لهذه الحياة، مستعملا الأساليب والأشكال والمضامين خلال رحلة التعبير.

وليس التعبير الفني الراقى وفقا على تجربة الحياة هذه. بمعنى أنها لا تكون كل شيء في الفن من الألف إلى الياء. لأنها تبقى ذات أهميات محدودة حتى وإن كانت بالغة. فهي أهميات بالغة عند التكوين الفني كتجارب ذاتية وليست حياتية للفنان المبدع. وتبقى مرحلة التصفية والانتقاء لتجارب الحياة ذاتية وحياتية، وتبقى كذلك عناصر أخرى مثل إبداعات التصور وقوة الخيال والتذكر، وأهميات في العناصر والأشكال النمطية والنماذج الخاصة. وكل هذه العناصر تؤثر وتكون تجربة الحياة بشكلها الفني المطلوب في الابتكار للفن، وتحدد الرؤية كل هذه وتلك داخل سورها المحدد. على اعتبار أن الرؤية هي التي تحرك الفنان لاختيار موضوعاته من بين الكثير من الموضوعات والأفكار، وهي التي تقوده إلى الأحكام التي يطلقها على نوعيات العناصر والأشياء.

تجريد (معنوى)

ABSTRACTION

المقصود بالتجريد المعنوى هنا هو التحسيس بالمشاعر كأحد الوسائل الهامة في يد الفنان صاحب التكوين الفنى فى أى فن من الفنون. ووسيلته هذه هى إحدى اللهجات أو اللغات التى يستعملها.

يذكر الفيلسوف لوكاتش جيرج " أن للتكوين الفنى لحظتين تستمد كل منهما نفسها من الأخرى، وتؤثر كذلك فيها.

اللحظة الأولى، هى واجبات الفنان فى عكس الخصائص والعلاقات الاجتماعية، من لحظة ميلاد الفكرة وعرضها بالتوضيحات التى تبرز وتجسد هذه العلاقات.

واللحظة الثانية- رغما عن الفنان بحكم التكوين الفنى- هى تغطيته التجريد الذى تكشفه العلاقات الاجتماعية الصاعدة إلى سطح العمل الفنى". وهو ما معناه أن الدرجة الأولى للتجريد تظهر فى المضمون الإنسانى الذى يختار له الفنان الموضوع المناسب من بين موضوعات الحياة الثرية. كما تعمل الدرجة الثانية للتجريد على اختيار العناصر الفنية من بين الشخصيات فى الأدب أو الأشكال فى الفن التشكيلى.

على هذا يتضح أن التكوين الفنى يتخذ عند التجريد طرقاً معقدة للوصول إلى الحقيقة. وتعتمد هذه الطرق على درجات معينة من المنطق، لخدمة قضية التحسيس بالمشاعر- فى عظمتها الخاصة- التى لا تعتمد على التطور أو السلم الطبيعى لنمو الأشياء .

كثيراً ما يتعارض الفنانون الحقيقيون مع هذه الطرق، لأنها تتعارض مع منطقتهم فى إثبات تجاربهم وأحداث التكوين الفنى، كما تتعارض أيضاً مع منطقية الشخصيات التى يُعدونها لحمل أفكارهم، خاصة عند التحسيس بمشاعر معينة فى فن الرسم أو الموسيقى.

والتجريد لا يُوصَل أو يؤدي إلى التحديد. لكنه يُقَرَّب من العمومية.. أحد عناصره الرئيسية. الدليل على ذلك أن تيارات الفنون التشكيلية الطليعية AVANTGARDE التي تحمل سماتها عنصر (التجريد) هي ما بين فنون شخصيات، فنون غير شخصيات (بلا شخصيات)، فنون ذاتية، فنون بحثة، فنون عينية CONCRETE. وهو ما يجعلها مطاطة الصفات . هذا في الفن التشكيلي.

فماذا عن الأدب ؟

إن الدادية تحمل في ذاتها كثيرا من روح التجريد في الأدب وعناصره. بما يتشابه إلى حد بعيد مع التيار التجريدي في فن الموسيقى. وما سُمى بـ (فن الموسيقى الذاتي).

ANALYSIS OF EFFECT

تحليل التأثير

من وجهة نظر سوسولوجيا الفن، فإن مصطلح تحليل التأثير يعني كل ما يتصل بعالم التأثير في المسرح، سواء كان قبل العرض أو بعده. وإذن فالتحليل يشمل بحث الخطوات الأولى وحتى الخطوات الأخيرة للتأثير الاجتماعي، ومعرفة خواصه ومميزاته، كما يشمل في المسرح بحث أسلوب الأداء، وفن التمثيل، والمناظر، والإضاءة، والموسيقى، والإيقاع، والريتم. والتحليل يعتمد إلى فك رموز العمل الفني وتحويلها إلى حبات وإلى ذرات صغيرة تخضع كل واحدة منها للتفسير والتشريح العلمي الدقيق. كما يعتمد التحليل إلى المقارنات الفنية وإلى أسلوب العرض ذاته، وتطوره أو عدم تطوره. ويسعى التحليل للتأثير من هذه الدراسات الفنية والبحثية إلى الكشف عن

الثغرات التي تؤثر في ضياع أو غياب عملية التأثير في المسرح ، أو إلى الكشف عن اضطراب أو اهتزاز التركيب الفني في العمل المسرحي، الذي يؤثر بالسلب على عملية التأثير الفني.

ACTIVE ANALYSIS

تحليل حدثي

بعد انبثاق الفلسفات الألمانية منذ القرن الثامن عشر الميلادي وتعرض علم (السيكولوجي PSYCHOLOGY) لتحليل الفنون ، وبخاصة ما جاء على لسان الألماني هجل HEGEL في هذا الخصوص. أصبح لزاما على المسرح الحديث أن يأخذ- في الغالب- بالآراء الفلسفية التي تعرضت لحالته وجوهره وماهيته بالتشريح والتحليل.

وهكذا يبدو لنا التحليل الحدثي أمرا هاما من الأمور والواجبات في المسرح الحديث. ونعني (بالتحليل الحدثي) نظام تحليل العمل الفني الدرامي كمدخل لا غنى عنه قبل البدء في التدريبات العملية لجماعة الممثلين، وطاقتهم العمل من الفنيين.

ويستهدف التحليل الحدثي شرح العلاقات النفسية بين الشخصيات المسرحية وبين الأحداث المختلفة لأنوارهم، كما يعمل التحليل نفسه على متابعة ما يستجد - مشهدا إثر مشهد- في تصرفات تقوم بها الشخصيات ، وأثر هذه التصرفات على مسيرة الدراما. ويتم شرح المخرج للممثلين لكل الأمارات والعلامات التي ينبغي استعمالها - وبفن الممثل وأدواته ووسائله- والمناسبة للتطورات التي تنشأ. وحتى الوصول إلى تحديد التحليل النظري، وكيفية تطبيقه، أو لنقل نقله مع

الممثل إلى تحليل تطبيقي علمي، عبر الجسر الابداعي تنفيذاً دقيقاً وأميناً، دون تحريف أو تزوير.

يقف الجانبان- النظري والعملى التطبيقي في التحليل- إلى جانب بعضهما البعض. وهما يكونان على علاقة متصلة على الدوام. إذ أن التأثير بينهما متبادل وفي حالة مستمرة من التفاعل والنشاط. الجانب النظري يراقب الجانب العملى التطبيقي. بينما أثبتت التجارب والمعامل المسرحية الجادة- ومن بينها ستانسلافسكى في مرحلته الثانية في ثلاثينيات القرن العشرين- أثبتت أن الجانب العملى التطبيقي يعكس بالرد على فهم الموقف النظرى لا محالة.

FORM ANALYSIS

تحليل الشكل

أعنى بتحليل الشكل فك رموز وحبّات المُركّب الفنى إلى حبات أصغر بما يتواجد في كل الفنون التعبيرية والتشكيلية والجميلة والتطبيقية.

والتحليل للأشكال موجود منذ بداية الفنون. إلا أنه في العصر الحديث- وبعد ظهور التيارات الفنية العصرية- قد صار انتقاصاً من الأشكال القديمة أو التقليدية. وصارت الغلبة في (تحليل الشكل) للحرية ووسائل التعبير الحية، والغريبة عن سابقاتها. أصبح شكل الشعر الحر لا يتقيد بوزن وأحياناً لا يركن إلى قافية أو إيقاع بالمرّة.

وفي المسرح أصبح من غير الضرورى قيام الدراما في خمسة أو أربعة فصول أو ثلاثة، حيث يُفضّل الدراميون الحديثون المسرحية ذات القسمين أو الجزأين (جزء أول، جزء ثانى). كما أضحى لغة

الموسيقى لا تنقيد في أشكالها بنفس العناصر الفنية الأكثر ارتباطا أو أكثر (تعقيدا) كما يقول المجددون .. ونفس الحال في الفن التشكيلي .
إلا أن المجددين- وهم في حالة انصراف حماسى عن شكل القديم- يقدمون الجديد في تيارات كثيرة ومتعاقبة ومتداخلة ومتضاربة (كما في القرن العشرين). وهو ما أسلم الموقف إلى صعوبة أكثر في تحليل الشكل. إذ أن الأشكال التى أنسوا لها ما يزال يصعب على الكثيرين فهمها، خاصة في مسارح وموسيقى وفنون البلاد النامية حيث ما يزال الطريق بعيدا إلى الثقافة العامة. فما بالك بالثقافة الفنية أو الثقافة التخصصية؟

إلا أنه من الأمانة أن نذكر ونسجل قيام هذه (الثورة في الشكل)، تضرب في القديم لتفتح المجال أمام تحاليل جديدة نافعة، مسجلة حريية أكبر وأوسع في مجال التعبير الفنى.

IMAGINATION

التخيل (ملكة الخيال)

يُعتبر (التخيل) واحدا من المتطلبات الرئيسية لاستمرار لحظات التكوين الفنى لأى فن من الفنون. وهو المعين الواسع متعدد الألوان الذى يمد وعى الفنان بكل أفكار التكوين والتصميم والابتكار والتغيير والتحوير والتطور والانتقال والتصوير والتحقيق.

وهو بعد هذا، الذى يقوده إلى الصورة الفنية المكتملة، أو ... إلى الضعف الفنى أو العمومية.

وقوة التخيل مع الإنسان. لكنه يقوى وتتسع آفاقه بالتنمية والتدريب. هذه التنمية التى تساعد على استخراج الصور المتخيلة الواحدة تلو الأخرى دور عناء أو تفكير مجهد.

يتواجد التخيل في العلوم كما في الفنون، ووظيفته واحدة في ميدان العلم أيضا. فهو وسيلة مساعدة لإثبات النظريات العلمية أو تحديدها. ويمكن للتخيل أن يختفى بوازع من نفسه عند العلوم ليعطى مهمته للتفكير، ويصبح في هذه الحالة تخيلا قابلا للتحليل.

أما في الفن، فيحدث العكس. ففي مراحل التكوين الفني يكون (التخيل) دائم التطور والتوسع والانفراج. وهو لا يلغى نفسه، بل هو يُجسد الخلق الفني ويشترك معه اشتراكا فعليا لإعلاء دور الفنون. إذ يصل التخيل في النهاية إلى حقائق فعلية ومواصفات طيبة للسلوك والتصرفات.

GRAND - PIECES

التذكارية

ومعناها الأعمال الفنية عظيمة الشأن والهامة والبارزة في تاريخ الفن.. أي التي تُثير في الجماهير ذكريات باقية، باختلافها عن الأعمال الأخرى بخصائص البقاء والقوة والخلود.

والوصول إلى التذكارية في الأدب يتم عن طريق زحمة الأحداث المتناسقة، والتركيز الفني الشديد، والاتساع الهام بالمقاييس الدقيقة. إن زحمة الأحداث وحدها وبغير تناسق مثلا لا تؤدي إلى التذكارية.

تحققت التذكارية في الفنون بدرجة كبيرة في فن المعمار والفن التشكيلي.

والتدقيق في الشكل عند التذكارية من أصعب الأمور، لأن الفنان مطالب بأن يرفع من قيمة الشكل المختار لمستوى مضمون عمله الفني، وإلا أصبح الشكل وبالا عليه.

في المفهوم الإغريقي القديم، تعنى التراجيديا الدراما التي يسقط البطل فيها نتيجة صراعاته العنيفة مع طرف آخر أو قانون أو نظام. وهذا يحدث في التراجيديا الإغريقية عندما يواجه البطل اليوناني مجتمعا أو سلطة أكثر منه قوة، بل وأعظم منه سلطة وتأثيرا، ومن استعداداته وكل تكويناته الطبيعية، كالقضاء والقدر أو آلهة اليونان.

تتعاون الأحداث تلو الأحداث على نسج البناء التراجيدي الذي يسير نحو النهاية المفجعة، وفي اتجاه مضاد للنهايات غير المأساوية. وتنتج الأحداث من حلقات المواقف التراجيدية التي ترفع البطل الدرامي عادة إلى السمو والمعاناة والتراجيدية بكل أحاسيسها وعواطفها الجياشة الكبيرة.

تتوخى التراجيديا على هذه الصورة الحركة الدائمة التي تجعل من بطلها شخصية لا تهدأ، بل تستقبل المحركات والبواعث أولا بلؤل، ثم تتأثر بها لتقدم في النهاية بطلا مخالفا أو متعارضا مع وضع من الوضعيات القوية أو الأوضاع الشاذة التي لا تقهر.

للتراجيديا علامات خارجية، مثل الفخامة والسمو والشجن والجوى. وهي عناصر كشفت عنها التراجيديات الإغريقية الأولى في شخصيات الآلهة وأنصاف الآلهة والملوك والقواد والشخصيات عالية المقام.

تُعرف أهميات العناصر التراجيدية في خصائص الإنسان الداخلية وليست الخارجية . فهما كانا أصل الشخصية ، إلا أن القيم الأخلاقية والسلوكية هي التي تكون عادة في نقطة الارتكاز.

فقد أرسطو أصول التراجيديا المعروفة في الخوف والتطهير والمواساة ومستتبعاتها من الشفقة والعطف ... الخ. وهو ما من شأنه أن

يثير المتفرج فيشعر كأنه هو البطل المُعذب الذي يأسى لأجله وهو ما يجعله يقف إلى جانبه متعاطفاً مع أحاسيسه ونكباته حتى النهاية ، حينما تأتي لحظة السقوط التي يهوى معها البطل التراجيدي ميتاً.

FATE TRAGEDY

تراجيديا المصير

أو كما يطلق عليها أحيانا دراما (القضاء والقدر) على اعتبار أن قدر المرء مقدور له أو عليه. وهي مسرحية عادة ما تنتهي في ختام أحداثها بقوة قهرية عاصفة تصيب بطل الدراما، وتُعجزه عن صد القدر المقدر وقوعه على شخصيته، مهما بذل من محاولات لمنع أو تعطيل حدوث القضاء الملزم.

في المسرح الإغريقي نعثر على نماذج من تراجيديات المصير (أوديب ملكا- سوفوكليس) هذه التراجيديا التي نسجها مؤلفها- بالنظر إلى الإغريقية القديمة- على عنصر القضاء والقدر، وتحكمه في مصير الشخصيات الدرامية، في علاقة آلهة أو نصف آلهة تحمل القوة القدرية إلى نهايتها، التي هي نفسها نهاية البطل التراجيدي في تراجيديا المصير.

لكن كتاب درامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة في القرن السابع عشر الميلادي- ونتيجة لانبثاق عصر النهضة الأوروبي الذي غلب الدنيا على الدين - يحلون المشكلة القدرية التي تعصف بأبطالهم في تراجيديات المصير الكلاسيكية الجديدة عن طريق علوم النفس، وفي استناد إلى سلوك الفرد ذاته، فهو يسير في المسرحية بحكم تفكيره الإنساني، وعقلانيته، وسلوكه ، الذي يفضى به في النهاية إلى نفس

مصير البطل الإغريقي، لكن عن طريق آخر، لا يرتكن إلى القضاء أو القدر، أو إلى أية قوى غاشمة أخرى .

وقد تعاملت الرومانتيكية كذلك مع تراجيديات المصير، مُحولة صورة القضاء والقدر القديم عند الإغريق، إلى الفعل الشيطاني أو القوة الخارقة أو البراعة الفائقة عند الإنسان، مثلاً.. (خيال رومانتيكي ولا شك !!).

كما تظهر تراجيديا المصير وفق خصائص أخرى تحملها في المسرحيات الطبيعية. والتقارير المادى الحاسم MATERIAL DETERMINATION أو الثبات في العزم أو أن اتخاذ القرار النهائي هو البديل للقضاء والقدر) كما في دراما الأشباح عند إيسن- (GENGANGERE).

TRAGI - COMEDY

التراجيكوميديا

نوع من الأنواع الدرامية يجمع في أحداثه بين التراجيديا والكوميديا، كما يتضح من تسميته.

تختلف التراجيكوميديا في خصائصها عن التراجيديا في تغيير هام وأساسى. وهو أن البطل في التراجيديا- كما هو معروف - يسقط عادة في النهاية مُخلفاً بقية صراعات شريفة وأحكاماً أخلاقية. وكل هذه العناصر إنما تكتسب الفخامة وعظمة الحدث وروعته ومأساته في الوقت نفسه بما يهز من المشاهد هذا ويملؤه ألماً على البطل المأسلوى الذى ضاع نتيجة صراعاته وأفكاره الشريفة، وهو ما يقود إلى السقوط الدرامى الأخير.

إلا أن الأمر يختلف عند البطل التراجيوميدي، فهو رغم سيره مع الأحداث التراجيدية، إلا أن نهايات هذا النوع من التراجيوميديا تختلف عن التراجيديا. فتحتل التفاهة والحقارة والخساسة مكان الفخامة والعظمة ومكارم الأخلاق. وما هو نقطة الفصل في القضية بين التراجيديا والتراجيوميديا ، لأن الأمر حينئذ يولد الضحك وأحيانا السخرية في نهاية الأمر.

ولا يعنى ذلك أن التراجيوميديا خالية من الأسى أو الصراع أو البكاء. لأنها تحمل كل هذه العناصر في مضمونها، لكنها تصبح في وقت معين من الدراما عناصر سلبية على وجه التحديد.

لذلك نرى التراجيوميديا- نتیجه لطبيعتها التي سبق الإشارة إليها- غير قادرة على التعامل مع البطل التراجيدي. وتحل محله أبطالاً عاديين ومن عامة الشعب، بل ومحدودي القدرات الطبيعية والبطولية. تتواجد (التراجيوميديا) في العصر الحديث في الدراما وفي المسرح وفي فن السينما والفن التشكيلي أيضا. . لكنها نادرة في فن الموسيقى. وقد وجدت في منتصف سنوات القرن العشرين مرتعا خصبا لها في درامات اللامعقول والتجريديات .

AESTHETIC EDUCATION

تربية جمالية

وهي تعنى تكوين القدرة على التعبير الجمالى. والتربية الجمالية حصيلة طريق طويل مليء بالإحساس الجمالى، وطرق تذوقه، وتنبيهه الوعى، وقوة الملاحظة، والاعتناء بالمعلومة، وقياس التجارب. إضافة إلى تواجد المثالية الجمالية، والتحكم الجمالى، والتقدير أو القياس الفنى والتذوق الفنى.

قامت التربية الجمالية سابقا على أسس خاطئة، ظنا من مقعديها أن المعرفة بجمال الفن هي أعظم وسائل التربية الجمالية. إلا ان النظرة الجمالية في الماركسية قد دحضت هذا التفسير. لأن التفسيرات الحديثة لا تعادل بين علم الجمال والجمالية (الاسطاطيقا) ولا تضعهما في مقولة واحدة. وهو ما يجعل للتربية الجمالية شأنًا ونتيجة في النظرة الحديثة. هذا من ناحية .

ومن ناحية أخرى، فان الجمال نفسه لا يمكن أن يصبح معادلا للجمال الفني. لأن الجمال بوسعه أن يمتد ويتواجد في غير الفن أو الإنتاج الفني.

تتوخى النظرة الحديثة في التربية الجمالية توجيه الطفل منذ النشأة حسب خطة تربوية ، ليلحظ، ثم يعرف ، ثم يمسك بعناصر الجمال كلما عنَّ له ذلك بين الحين والحين حسب ظروفه وبيئته، وحتى يستطيع الحكم - ولو في نزق - على الأشياء (جماليا). ومع الاعتراف بصعوبة وتعقيدات مثل هذه التربية، إلا أنها أكثر الأشياء جذبا للإنسان وللتربية العامة، وأعظم تأثيرا من أى شىء آخر.

ويقف الفن عاملا مساعدا على إيصال الإنسان إلى درجات التربية الجمالية، في تربية لأحاسيس ومقادير الجماليات. لأن المعرفة من خلال الفن تبدو أكثر حقيقة، وأعظم عمقا، وأشد تفسيرا وتحليلا ، بل وأعمق كثافة.

تعنى التربية الجمالية تربية (تلاميذها) على معرفة القيم الجمالية في الواقع كما في الفن، وفحص المعرفة والتذوق والإعداد لهما نظريا وفلسفيا ، وتطوير الحواس الخمس عند الإنسان المتذوق (جماليا) بما يساعده على تشريح وتحليل ، ثم الحكم على الأعمال الفنية في دقة . وإذا لم يحدث هذا الابتكار في بعض الفروع الفنية الصعبة كالدراما

والسينما، فقد يحدث في فنون أخرى مثل الغناء والموسيقى والرقص والرسم.

COMPOSITIN

التركيب الفني

أصل التعبير باللاتينية KOMPOZICIO. يعنى التركيب البنائى والتنظيم الداخلى للعمل الفنى. ففى الدراما تتدخل عناصر كثيرة فى التركيب، مثل (الفصل ، المشهد، المنظر فى مشهد، أو كما يطلق عليه اللوحة أحيانا). وبقدر النظام الذى يتبعه هذا التركيب، وبدقة تنوع الإيقاع داخل هذا النظام، وبتعدد الشخصيات المسرحية، يكون نجاح التركيب الفنى.

إن من أهم أسباب نجاح المخرج فى عرضه المسرحى، هو ابتكار (وحدة) فنية لكل العرض. فهو يُركب (فكريا وبصريا) الصورة على خشبة المسرح بالدقة الكيميائية والنفسية المطلوبة) عن طريق الديكور والاضاءة والأثاث والمهمات المسرحية). ثم هو ينتقل بعد ذلك إلى تحديد أماكن الممثلين والمجموعات المائلة على المسرح (بلا إخلال بالوحدة الفنية). وإلى إعطاء الحركة والصراع الديناميكية المطلوبة تماما بلا زيادة أو نقصان. لذلك فهو المنوط به- لنجاح هذه الديناميكية- ابتداء التوكيدات الحوارية والحركية، وتحديد فترات الصمت التى تتخلل أداء الممثلين، وضبط الإيقاعات سرعة وبُطْناً. ويوصلُ العلاقات بين الممثلين بحسب حاجة المشاهد المسرحية، ووفق المفهوم الدرامى والتفسير الفنى لهذه الشخصيات.

من الطبيعي أن لكل فن تركيبا بنائيا وعالما تنظيميا خاصا لا يصلح لفن آخر. والتركيب البنائي للعمل الدرامي يختلف عن نفس التركيب للعمل الموسيقي أو الأوبرالي مثلا.

فإذا كان الهدف من العرض المسرحي هو التسلية، فإن التركيب البنائي للعرض يستوحى ألوانا للشخصيات ، وصبغة لونية بارعة، واستخداما للظلال والصور، ليتسم التركيب بمستحضر تجميلي يزخرف خطوط وألوان المسرحية، حتى ليصبح أقرب إلى اللوحة في التصوير الزيتي PAINTING . وإذا ما كان هدف العرض هو إثبات الحديثية. فإن الإيقاع الحاد هو عامل الحركة والإثارة، وهو المسبب للأحداث التي تدور على خشبة المسرح في ديناميكية بالغة. فأننا نلجأ آنذاك إلى التركيب الفني الموسيقي، بحكم سيطرة الإيقاعات المختلفة.

فإذا ما كان التركيز في المسرحية يستهدف إبراز النقل في نتائج الأحداث، التي عادة ما تعصف بالمصائر قرب نهايات المسرحية، فإننا - والحالة هذه - لا بد أن نجعل التركيب الفني يتسم بالدرامية.

وغياب التركيب الفني في العرض المسرحي يفقد العرض كثيرا من وضوح الرؤيا أمام المتفرجين . ووجوده يعنى الخبرة الفنية الخاصة في العمل المسرحي، والمعرفة الكاملة بأسلوب خشبة المسرح، وفنيات عملية الإخراج المسرحي.

ونشاهد في درامات العصر الحديث تركيبات فنية جديدة ذات طابع خاص، اقتضتها التيارات الحديثة في الدراما بعد منتصف القرن العشرين. فدرامات برخت الملحمية تتطلب تركيبا فنيا توثيقيا مدعما بالوثائق ومستندا إلى الوثائق التاريخية، وفي انطباق على الوقائع التاريخية أو الموضوعية. بمعنى أن يتسم التركيب الفني بصورة الوثائقية DOCUMENTATION .

كما نلاحظ صفات التركيب الفني في درامات بيتر فايس
PETER WEISS (من مواليد ١٩١٦م)، والتي تتميز بالتعقيد والألمعية
في الفكر INTELLECTUALISM حتى تتطابق هذه الصفات مع
الأحداث التفكيرية التي يتناولها مسرح فايس. وأغلبها يحرص على
الحفاظ على المشاركة العقلية والذكاء والفتنة لدى المتفرج، كما يتضح
في مسرحيته (مارا- صار)

**DIE VERFOLGUNG UND ERMORDUNG JEAN PAUL.
MARATS DARGESTELLT DURCH DIE
SCHAUSPIELGRUPPE DES HOSPIZES ZU CHARENTON.
UNTER ANLEITUNG DES HERRN DE SADE- 1964.**

أو مسرحيته غول لوزيتاينا- ١٩٦٧م
GESANG VOM LUSITANISCHEN POPANZ .

التزامينة (التوافقية) SIMULTANEISM

التزامينة تعنى طريقة سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة
من غير انتقال.

أصل التعبير اللاتيني SIMUL. والتزامنية هي إحدى وسائل
التعبير في الفنون العصرية . هدفها اجترار أحداث من البعيد زمانا أو
مكانا، لتقدم وفي نفس الوقت مع الأحداث الأولى، مع ربط في الحدث .
استعملت (التزامنية) في الفن التشكيلي الحديث في تيارات
التكعيبية، المستقبلية. وقد أدى ذلك إلى انتقال التزامنية إلى فنون الأدب
والشعر في قصص ودرامات دوس باسوس، ثورنتون وايلدر، أبولينير،
صانديبرج.

**J. DOS PASSOS, TH . WILAER, G. APOLLINAIRE, C.
SANDBURG .**

شاعر إغريقي. من مواليد القرن السادس قبل الميلاد. ممثل ورئيس لجوقة الكورس المنشدین. أخرج العروض المسرحية الأولى في المسابقات الشعرية لشعراء الدراما الإغريق. وإلى جانب قيادته للجوقة، فقد كان يقوم بدور الممثل الواحد آنذاك. وبحوارين واحد يرد على الآخر (كما في هيئة السؤال والجواب). وهو بهذه الصورة الدرامية الفنية قد قعد لأصول الدراما وشكل الحوار فيها فيما بعد كانت الإجابات ترد على لسان هيبوكريطيس HUPOKRITÉSZ الذي كان تسبس هو نفسه المقدم لدوره. بينما كان يقوم في نفس الوقت بقيادة الكورس اليوناني القديم وأغانيه المأخوذة من أساطير وعبادات الآله ديونيزوس آله الخمر والكروم DIONUSZOSZ.

قدم تسبس هذا العرض في عام ٥٣٤ قبل الميلاد في أثينا في أعياد ديونيزوس وقد اعتبر أول عرض في تاريخ المسرح العالمي. لذا فقد احتفلت المسارح الأوروبية في عام ١٩٦٦م بمرور ٢٥٠٠ سنة على نشأة فن المسرح.

تسجيل صوتي

RECORDING (OF SOUND)

المقصود به هو التسجيل الصوتي، الذي يحتاج إليه الإنتاج في المسرح في مرحلة من مراحل الفنية. وعادة ما يتضمن هذا التسجيل الحوار الحي، الغناء، الموسيقى، المؤثرات الصوتية كالضوضاء وأصوات الطيور والحيوان والطبيعة من رياح وصواعق وأصوات نزول الأمطار..... الخ.

وبعد التسجيل يُستعمل الشريط الذى يحمل هذه الذخيرة الفنية في مواقيت محددة ، وغاية في الانضباط أثناء العرض المسرحى .
وخلال مائة عام تطور التسجيل الصوتى من حالته الأولى إلى حالات أخرى. فبداية من حالة (الفونوجرام PHONOGRAM) الحاكى الذى كان يُستعمل بداية لتصوير كلمة أو مقطع، أو تسجيل حروف ذات قيمة صوتية واحدة تتعاقب في عدة كلمات مقفاة (مثل رجال ، أطفال) في عام ١٨٧٧م ، إلى انتقال الحاكى إلى مرحلة ثانية أكثر تقدما، باستعمال الاسطوانة ثقيلة الصنع والوزن، وحتى دخول الميكانيكية الإلكترونية منذ عقدين من الزمان.

CHARLES LAUGHTON

تشارلس لوتون

ممثل إنجليزى (١٨٩٩/٧/١ - ١٩٦٢/١٢/١٣م).

أنهى دراسته لفنون المسرح في الأكاديمية الملكية للدراما بلندن

ROYAL ACADEMY OF DRAMATIC ARTS

وهوى التمثيل المسرحى لفترة في بعض فرق الهواة. مثل في بداية حياته دور أوسيبيا OSIPIA في دراما المفتش لجوجل. وينتقل بعد ذلك إلى تمثيل درامات أنطون تشيكوف. ساعدته هيأته القوية النشيطة والغليظة العنيفة على القيام بأدوار متنوعة، كما ينجح في أدوار الجريمة والدرامات البوليسية.

ومع ذلك فقد كان ممثلا من ممثلى الدرامات الكلاسيكية العظام ،

مثل في السينما.

أهم أدواره المسرحية:

- ١- دور أنجلو ANGELO في مسرحية (دقة بدقة) لشيكسبير .
 - ٢- دور زوبوى ZOBOLY في مسرحية (حلم منتصف ليله صيف) لشيكسبير .
 - ٣- دور لوباخن LOPAHIN في مسرحية (بستان الكرز) لتشيكوف .
 - ٤- دور أندرشافت UNDERSHAFT في مسرحية (الميجور بربارا) لبرناردشو .
- كما قدم تشارلز لوتون مسرحية برخت المعنونة (حياة جاليلو جاليلي) LEBEN DES GALILEI من ترجمته في عام ١٩٤٧م في لوس أنجلوس LOSANGLES كأول عرض للمسرحية البرختية في الولايات المتحدة الأمريكية.

HARLES ROBERT DARWIN

تشارلس روبرت داروين

(١٨٠٩ - ١٨٨٢م)

هو عالم الطبيعة الانجليزي، وصاحب نظرية التطور أو التكامل (النشوء والارتقاء). ومضمون نظريته يتجلى في أعماله من الأسئلة والتساؤلات. شغلته كثيرا قضية تاريخ تتابع إحساس الجمال عند الإنسان. ويخرج برأيه في أن الإشعار بالجمال ليس وقفا على الإنسان وحده. لأن الأزهار و(النباتات) والطيور تشترك هي الأخرى في ذلك أيضا على اعتبار أن الرائحة العطرة في الزهور، والأصوات الشجبية عند الطيور - يمكن أن تفضى إلى الإحساس بالجمال. وهو ما وجهه مستقبلا إلى دراسة الأنواع والتعمق فيها.

بل إن داروين ليعتقد أن الحيوانات أيضا بإمكانها الدخول
مشاركة في عالم الإحساس والتحسس أو الإشعار بالجمال وقيمه. وما
هو معادل لسعى الفنان تجاه الفن بالإنسان العادى الذى يملك غرائز
طبيعية غيرتها مرحلة الإعلاء من الغريزة تهذيبا وتشذيبا إلى درجة
ثقافية وفكرية عالية.

VARIETY

تشكيلة الفنون

المقصود بعرض الـ (فاراييتى VARIETY) في المسرح هو
التنوع. مجموعة قصيرة متنوعة من الفنون، تتشكل إلى جانب بعضها
البعض لتُكون عرضا فنيا في الليلة أو الأمسية الواحدة. وتقوم هذه
(التنوية) على الأغاني، النكات السريعة قوية التأثير، والرقصات
المتكررة بين بقية المشاهد النوعية، وعلى بعض ألوان الحواة والسحر
أحيانا. لكنها كلها تدخل تحت إطار سياج واحد يحددها.. هو إطار
العرض المسرحى، يبقى (فاراييتى) عرض من عروض التسلية الخفيفة
في المسرح، مع مُقدم نكى للبرنامج، أو راوى يربط بين حلقات هذه
النوعيات. وتسعى مثل هذه العروض- قدر جهدها- إلى إدخال السرور
والضحك على المشاهدين وإرضاء كل نزعاته بمختلف الأساليب.

لم تقتصر عروض (فاراييتى) على المسرح، بل زحفت إلى
أماكن الملاهى والحانات، تابعة الجماهير التى تطلب التسلية أينما كانت
وتواجدت .

تتطور هذه العروض- وفى سرعة فائقة- بدءا من القرن التاسع
عشر الميلادى في أوروبا .

تشويه (اعوجاج)

DEFORMATION

أصل اللفظة اللاتينية **DÉFORMATIO**. وهي تسمية تطلق على التكوينات الفنية التي تنحرف عن الحقيقة أو الطبيعي من التصور الفني ضمن مرحلة التعبير في الفن .

ومع أن المذهب الطبيعي قد أعلن عن عناصره وبنوده، إلا أن هذا التحريف الذي أتى عليه متناقضا مع غيره، قد أُعتبر تشويها واعوجاجا في فكرة المذهب الطبيعي نفسه.

وعناصر التشويه والاعوجاج ترفع من القيمة الفنية رغم انحرافها بالمضمون الفني. كما تُقوى من نوعيات الجمال في العمل الفني. وهي تقدم الفخامة عند التكبير والوضاعة عند التصغير، والكوميديا الناتجة عن الانحراف. وتدمغ التكوين الفني بفكرة جوهرية شاذة تقود أو على الأقل تُقرب من أحد أشكال الخيال الجامح أو الوهم البالغ أو الإبداع الخيالي أو الخيال المُعرب. وهي أشكال لها قواعدها الجمالية الخاصة في علم الجمال.

تصفيق

HANDCLAPPING

التصفيق باليدين، هو شكل من أشكال أو مظاهر الاستحسان والرضا عن العمل الفني في المسرح. والجماهير بهذا التصفيق تُعبر عن رضائها عن العرض. وفي المسارح الأوروبية يعنى التصفيق المتكرر دعوة المشتركين في العرض عدة مرات أمام ستار المقدمة أو الستار الحديدي لتحية طاقم التمثيل

يكون مكان التصفيق عادة بعد ستار النهاية أو الختام في العرض المسرحي.

أما التصفيق المزيف CLACK فهو يختلف اختلافا تاما عن التصفيق الحقيقي النابع حقا من الاستحسان. وهذا التصفيق الملفق، عادة ما يبدوه مشاهد من أقارب أو أصدقاء الممثل، يبدأ به لتتبعه الجماهير في لحظات الغفلة. إلا أنه تصفيق يشبه الطقطقة أو ثرثرات العجائز، لا فائدة منه على الإطلاق.

EQUALIZATION

التعادلية

هي رفع عناصر أدبية أو فنية ليس لها تمام الخاصية لموضوع معين إلى درجة التخصيص أو التدقيق أو التفصيل. وهو أمر يحتاجه كل عمل أدبي أو فني لتحسين عناصره ضد السقوط أو البعثرة أو النقصان. ذلك لأن وصول العمل الفني إلى مستوى الكمال لا يعنى نجاحه ، إلا بقدر وصوله إلى نقطة (التعادلية) التي تشمل في الوقت نفسه نجاح استقبال العمل الأدبي أو الفني جماهيريا. على اعتبار أن استمرارية العمل الفني أثناء تمثيله في المسرحية، أو قراءته في القصة أو الرواية، أو مشاهدته في اللوحة أو النحت، يرفع المشاهد أو المستمتع من أحاسيسه اليومية العادية البسيطة، ويصعد به إلى مستوى أعلى.

وكلما كان التكوين الفني رائعا، زادت الشقة بين المشاهد وبين نفسه الدنيوية، ليستقر أخيرا داخل حدود العمل الفني. وساعتها، تحدث التعادلية .. تعادلية المشاهد مع تعادلية الإنتاج الفكري أو الفني.

ولا يعنى ارتفاع المشاهد عن طريق المعايضة الفنية، أنها هى الوسيلة الوحيدة لتحقيق التعادلية، لكنها تبقى مع ذلك أحد العناصر الهامة لاستحسان الإنتاج، إلى جانب عناصر أخرى معقدة ونفسية وباطنية وظاهرية.

وحتى في الوصول إلى نقطة التعادلية، تظهر على سطح طريق للعمل الأدبي أو الفني عناصر مضادة، ومتعارضات ولمحات إغراب. وكلها تمثل الطريق الشاسع بين التخصيص والتدقيق والتفصيل وبين التسقوط والبعثرة والنقصان. وما العمل الانتاجي والابداعي إلا أول الطرف، ونهايته، حيث لا تعادلية في البداية تؤدي إلى تعادلية في النهاية.

إلا أن نظرة أخرى تقول بأن التعادلية في الأعمال الفنية المتساوية في كل خطوطها، عملية خاسرة، وبعيدة عن جلال كلمة (التكوين والإبداع). إذ يفقد العمل الأدبي أو الفني الصراعات واللاتعادلية. الأمر الذي ينعته بالسطحية وعدم العمق أو الإفلاس للدرامي أو الفني.

ART EXPRESSION

التعبير الفني

التعبير الفني في المسرح - مثل بقية الفنون - هو لحظة النهاية في العمل المسرحي، التي تكون عادة ختاماً لسلسلة من التكوينات الفنية التي تسير في تسلسل نظامي خلال العرض المسرحي، وبجهود منظمة ومتناسقة تحمل الأفكار وتفتح المشاعر وانبثاق الأحاسيس في علاقة واضحة ومفهومة بين الممثل وخشبة المسرح.

وأدوات (التعبير الفني) عند الممثل هي: الجسد، القناع، الزي، الإلقاء، الحركة، التميميم.

أما وسائل التعبير لخشبة المسرح، فإن المخرج المسرحي هو الكفيل بها. فهو الذي يحدد شكل خشبة المسرح (خشبة المسرح الإيطالي، أم خشبة المسرح الدوار... الخ). وهو الذي يقرر شكل الديكور، وتأثيرات الإضاءة، ووسائل الآليات، والتأثيرات الموسيقية وأنواعها ومصادرهما.

والتعبير عند الممثل، وكذا التعبير المقرر لخشبة المسرح من إبداع المخرج.. كلا التعبيرين يعملهما معا، يقرران نظام الاتصال الفني COMMUNICATION كشبكة اتصال معرفي ثقافي، طرفا الاتصال فيها هما الممثل والمخرج. الممثل بوسائل المساس اليومي، والمخرج بالاصطلاحات والأعراف والتقاليد في تاريخ المسرح. ومن الجدير الإشارة بأن مسرح الشرق الأقصى يتمتع بكم هائل خاص من هذه الاصطلاحات والأعراف والتقاليد التي تميزه في ذلك عن المسرح الأوروبى. ويحتاج التعبير الفني في المسرح في العصر الحديث إلى أكثر مما حرره الكاتب الدرامى للمسرحية.

EXPRESSIONISM

التعبيرية

التعبيرية حركة فنية ظهرت مع بدايات القرن العشرين. بدأ استعمال تعبيري (المذهب التعبيري) عام ١٩١٠م على يد الرسام هارفى J. A. HERVE أول من أطلق العبارة على صور في عام ١٩٠١م. ثم شاع بعدها استعمال التعبير في الفنون الألمانية.

كان القصد هو تشويه النماذج المبالغ فيها بغية الحصول على انعكاس وجداني معين.

وترى التعبيرية أن هناك تناقضات واختلافات حادة بين الطبيعة وبين كل من العلاقة الداخلية والخارجية للفن. لهذا تكونت الجماعة التعبيرية الأولى في مدينة درسدن المعروفة باسم (جماعة القنطرة - DIE BRÜKE) عام ١٩٠٥م معيدة أفكار نيتشه. وكان من بين أعضائها كيرخنر، هاكل، بليله، شميت، روتلوف، ميلر

E. L. KIRCHNER, E. HECKEL, F. BLEYL, K. SCHMIDT, ROTTLUFF, O. MILLER.

وقد درست هذه الجماعة الفنون الأفريقية وفنون البحار والمحيطات، وأيدت لوحات الرسام فان جوخ VAN GOGH وغيره من الرسامين، مستحسنين لغة الفن التشكيلي الجديد في ذلك الوقت، في مساحاته الواسعة، ولغة اللونين الأبيض والأسود، ومتضادين ببرنامجهم مع القديم العجوز، ومتجهين صوب الشباب والشاب من الأعمال، وفي تعبير فني يوضح فكرة الفن بلا عقبات. وقد امتاز أسلوبهم بالرمزية والسائيرية معا في جو من الشعرية البطولية.

تنبثق التعبيرية الألمانية في برلين في عامي ١٩٠٩، ١٩١٠م بصدر المجلتين المتخصصةين **AKTION, STURM**. وبين عامي ١٩١٠، ١٩٢٠م تغمر التعبيرية كل بلدان أوروبا وتغمر فنونها. ومن أبرزها الفن المعماري على يد مندلسون، جودي، رايت.

E. MENDELSON, A. GAUDI, F.L. WRIGHT

ثم تنبثق جماعة الفارس الأزرق في ميونيخ **DER BLAUE REITER** لتؤكد استمرار التعبيرية في الفن التشكيلي.

إلا أن أهم ما يمكن الإشارة إليه هنا، هو أن التعبيرية قد استمدت مقوماتها من البيئة الألمانية ذات الأساطير المثيرة والجو

العاصف، وعلى هذا كانت التعبيرية تصويرا حيا للانفعالات الطبيعية
ومجالا واسعا لتدفق الأحاسيس.

وفى فن الموسيقى ، حاولت التعبيرية التركيز على الوسائل
الهامة فقط في محاولة للوصول إلى أعماق النفس البشرية روحا
ومضمونا. وعادة ما كان المضمون هو الخوف، والرعب، الضيق والقلق.
أثرت التعبيرية في الآداب أيضا، وبخاصة في الأدب الدرامي.
ومن الذين تأثروا بها استرندبرج، فيديكند، كايزر. كارل تشابك، برخت

A. STRINDBERG. F. WEDEKIND, G. KAISER. K. CAPEK.

B. BRECHT .

كما لمع من المخرجين المسرحيين التعبيريين بيسكاتور،

جاسنر **E. PISCATOR, L. JESSNER**

وقد حاولت الدرامات التعبيرية علاج المشكلات الكبرى عند
الإنسان، في غير اعتناء بالتعبير الواقعي للنموذج. واكتفت برؤية
شخصياتها تعاني ولا تفعل أكثر من أن تحمل بوق نظرياتها.
أما في الشعر التعبيري، فقد عبّرت عن صرخات الإنسان عند
هايم، تراكل، ورفيل، برخت

G. HEYM, G. TRAKL, F. WERFEL, B. BRECHT.

إلا أن التعبيرية قد أتت بجديد في مجال النثر التعبيري. ويتمثل

ذلك في أعمال كل من دبلين، فرانك وغيرهما **A. DOBLIN , L.**

FRANK لكن .. هل أثرت التعبيرية بعد ذلك؟

إن علاماتها تظل واضحة في الآداب الإنجليزية والأمريكية عند

جويس ، أونيل **J. JOYCE, E. O' NEILL**

تَعَلُّمُ الدَّورِ المَسْرُحِيِّ

ROLE LEARNING

نقصد بتعلُّم الدور في المسرح ، هذه المراحل التي يقطعها الممثل بداية من حصوله على دور في مسرحية ما، حتى تمثيله شخصيته حية متوجهة في العرض المسرحي. وهذه المراحل تسير في مساحة زمنية أحيانا كثيرة ما تتعدى الشهرين أو الثلاثة شهور في المسرحيات الطويلة.

لكن ماذا يريد الممثل أن يتعلم؟

إنه يحفر في الذاكرة ثلاثة عناصر رئيسية، هي:

١- كلمات وحوار الدور.

٢- الحركة المسرحية المصاحبة للحوار في أماكن تحددها خطة الإخراج.

٣- هيئة التمثيل. ونعنى بها المظهر أو السيمياء ASPECT الذي سيظهر فيه الدور حوارا وحركة مسرحية.

في بداية تعلم الدور، يكون التعلم للحوار المسرحي، وهو ما يتعلمه الممثلون عادة مع أنفسهم من تكرار قراءة الدور في بيوتهم أو في المسرح (مذاكرة الدور).

وفي التدريبات المتقدمة للحركة المسرحية، يتعلم الممثل الحركة المناسبة للدور أو المحددة له. كما يتعلم الهيئة التي سيكون عليها كل من الحوار والحركة .. أى الشكل الذي سيضم الحوار انفعالا والحركة تجسيدا جماليا جامعا . هل أدخل إلى تفاصيل فنية أكثر بالنسبة لهذه العناصر الثلاثة؟ أرجو ذلك. فالأمر يقتضى استرسالا في الإيضاح.

هناك طرق عديدة لحفظ الدور المسرحي. فلكل ممثل أسلوب خاص في تعلمه لدوره، بحسب قدرته الذاتية على الحفظ، وهي (موهبة) أو منحة من الله عز وجل تختلف في القدرة والإجادة لممثل عن ممثل

آخر. فالممثلون البصريون VISUAL مولعون بالصور المرئية البصرية، لذا فهم يتعلمون أدوارهم بسرعة، إذا ما أعادوا كتابتها. والممثلون السمعيون AUDITIVE يتميزون بقدرة على السمع... أى يتعاملون في سهولة مع تجربة الأداء السمعى. ويستريحون لقدرتهم على حاسة السمع. لذلك فهذا النوع من الممثلين يجب أن يحفظ دوره عن طريق إلقائه للدور واستماعه لنفسه ساعة الإلقاء.

أما النوع الثالث من الممثلين فهو النوع الحركى ، المتمتع بالقوة الحركية MOTORIC. وهو نوع يتعلم دوره في سهوله وبسرعة، إذا قطع حجرة بيته ذهابا وإيابا ساعة تعلمه الدور المسرحى. ومع أن جلسات التدريب هى مكان ملائم لحفظ الدور ، إذ أن إعادة المقاطع وتكرار الجمل الحوارية يساعد على التعلم، إلا أن حفظ الدور فى بيت الممثل - وسط جو الراحة والهدوء - يكون أعظم جدوى وأكثر نفعاً وأسرع استقبالا .

أما التدريبات على خشبة المسرح، فإن أهميتها الجوهرية تكون بالنسبة (لتركيب) الحوار المحفوظ على الحركة المسرحية. إذ يحدث التآلف النفسى بين الكلمة ومكانها على خشبة المسرح. وهى حالة التثبيت والتركيز للحركة والكلمة معا. ولا يمكن لهذه الحالة من الوصول إلى أغراضها إلا بالتدريبات الحركية على المسرح، ووسط علامات الديكور والأثاث والإكسسوار والكواليس التى تمثل جانبي المسرح وحدود الخشبة المسرحية. إضافة إلى الفونيمات الدقيقة.. أى البنية الفونيمية PHONEMICS (للصورة على خشبة المسرح). فتحليل الصورة القائمة على خشبة المسرح يشبه تماما التحليل الفونيمى، أى بنية اللغة كما تتجلى في فونيماتها. وهذا التحليل للصورة على المسرح يتمثل في تصوير الأصوات، وفى التوكيد على بعض المقاطع الحوارية، وفى تفسير بعض العبارات. وكل هذه (العلامات) فى الأداء التمثيلى

داخل الصورة على خشبة المسرح، تساعد كل أنواع الممثلين على الاستذكار، وعلى حفظ الأدوار، وتذكر أماكن الحركة المسرحية، وعلى الوصول إلى المظهر ASPECT الذي يضم بين جناحيه الحوار والحركة المسرحية معا.

تعليمات خارجية (جانبيهة) OUTSIDE INSTRUCTIONS

نقصد بها الإرشادات أو الوصايا أو الأوامر التي يُصدرها المخرج المسرحي لتنفيذ في الكواليس خارج خشبة المسرح. وهي عادة ما تُعطى لمدير الخشبة أو مساعديه. وتنفذ خلف الجدران للمنظر المسرحي وإن كنا نحس بخطوات التنفيذ ونتأجه داخل العرض المسرحي (مثل دخول ممثل، أو تغيير الإضاءة المسرحية من وضعية إلى وضعية أخرى).

ومن هذه التعليمات الضوضاء الخارجية لمشهد من المشاهد، والتي تؤثر في المشهد المائل على المسرح وكذلك طلقات النار من الخارج، وضوضاء الشوارع أو السيارات أو نباح كلاب أو حيوانات أخرى. ومن هذه الضوضاء ما يكون مسجلا على شريط كاسيت. كذلك فإن الموسيقى المصاحبة للعرض تتبع هذه التأثيرات القادمة من خلف جدران خشبة المسرح.

نعنى بها هذه التغيرات ، العديدة أحيانا، والتي تحدث في طريق مسيرة الدراما. وفيها يتحول خط من الخطوط الدرامية تجاه وجهة أخرى غير الوجهة التي سار عليها منذ بداية الدراما. هذا التغير من شأنه تصعيد الدراما، بما يفرضه من موقف جديد مُشوّق أو مثير أو ذى أهمية. ومن الطبيعي أن الكاتب الدرامى هو المنوط به وضع وتحديد هذه التغيرات واضعا نصب عينيه نتائجها في درامته، ليثير الجماهير، وليقبض على ناصية ربطها بالعرض المسرحى، في لفتٍ لأنظارها المرة بعد المرة بواسطة هذه التغيرات.

المصطلح مستعمل في الحياة المسرحية. الأصل في التفسير هو تأويل الشئ لابرار شئ آخر، كما يحدث في تأويل الدور المسرحى ليظهر بصورة معينة يقصدها المؤلف الدرامى، أو يراها المخرج المسرحى. وإذن يكون التفسير بمعنى الشرح أو القبول وبخاصة في حالة الاستحسان.

تعبير (التفسير) من زوايا جماليات المسرح، يعنى أن وظيفة فن التمثيل هي تحقيق الدراما المكتوبة على خشبة المسرح تحقيقا أميناً. وبينما كان تاريخ الأدب الدرامى في القديم، يرى أن المسرح ومعه الكاتب والممثل هم عناصر تفسير العرض المسرحى. فإن العصر الحديث وجماليات المسرح المعاصر تُحدد هذا التفسير بالكثير من

الخطوات الدقيقة، كإبراز التصور، وأصول الأفكار، بل وتسمح بإضافة وجهات نظر المخرجين إلى هذا التفسير الحديث. ولا يعنى التفسير الجديد تغيير معانى وفلسفات كاتب الدراما. إنما يعنى تحديداً تغيير معالم العرض المسرحى لتحمل صوراً عصرية وغير مألوفة أو مكررة من الماضى. إذ من الطبيعى أن مهمة المسرح هى الحفاظ على صورة ومعنى النص المسرحى فى كل زمان ومكان.

يفسح مجال التفسير الجديد مكاناً للخطوات التالية:

١- يعطى الفرصة كاملة لوجهة نظر الإخراج المسرحى فى جميع عناصر العرض بلا منازع. لتظهر وجهة النظر هذه فى الديكور والأزياء والإضاءة والمهمات المسرحية، وبقية الآليات والتقنيات المشتركة فى العرض المسرحى. باعتبار أن هذه العناصر تشترك اشتراكاً فعلياً- بشكل أو بآخر- فى تحديد الصورة البصرية والديناميكية.

٢- توزيع الأدوار المسرحية، وهى التى يشير إليها كاتب الدراما فى الحوار، وبالعلامات والإشارات التى يضعها حول الشخصية المسرحية. وبما يتناسب مع الشكل الجسدى (الفيزيكي) والشكل النفسى والوجدانى.

٣- أدوات الفهم والإدراك عند الممثل، ووسائل التكوين الفنى عنده. وتتم هذه وتلك فى التفسير الحديث بتطويع الصور السمعية والبصرية، واستغلالها إلى أقصى درجة ممكنة.

٤- هيئة المسرح. بما تتضمنه من شكل ومساحة ومنظر كامل مركب، يقدم- ساعة التمثيل- صورة مكتملة لهيئة خشبة المسرح.

صحيح أن الدراما تضع فى اعتبارها كل هذه المعاملات الفنية، لكنها فى الوقت نفسه لا تستطيع اقتراح التحديدات أو تحديد المسافات فى دقة بين هذه المعاملات. وصحيح كذلك أن تفسير درامات كثيرة لا

يأتى في العرض مطابقا لوجهة نظر المؤلف الدرامى. وليس في ذلك خطر عظيم لأنه يعنى أن المخرج يحمل في جعبته وجهة نظر مستقلة يدفع بها إلى جانب وجهة نظر المؤلف الدرامى، لتعمق من الفكرة الأصلية، حتى وإن بدت أحيانا أنها ليست الفكرة الأولى.

PSYCHOTECHNIQUE

تقنية التحليل النفسى

المقصود بها هو أسلوب أو طريقة معالجة التفاصيل الفنية من قبل الكاتب الدرامى أو المخرج المسرحى لإنجاز غرض معين منشود. يظهر تعبير تقنية التحليل النفسى PSYCHOTECHNIQUE في طريقه المعلم الروسى قنسطنطين ستانسلافسكى، كأحد نظم الطريقة التى جاء بها إلى المسرح. وتتحقق هذه التقنية من خلال إبداع الممثل واستمرارية العامل النفسى عنده في دور من الأدوار. وينجح تحقيقها عند الممثل عندما تتبع المظاهر الخارجية لدوره المظاهر الداخلية النفسية عنده .. أى أن تكون الحركة المسرحية كمظهر خارجى مناسبة ومتوافقة مع درجات انفعاله الداخلية، ومطابقة لإحساسه الداخلى في مشهد من المشاهد، وفى وعى كامل من الممثل - أثناء تأدية الدور - بمضمون وطريق ونتيجة هذا التلاقى بين الخارج والداخل . وعادة ما يكون (صدق) الممثل هو الطريق الذى يؤدي إلى هذا التلاقى.. صدقه في الإحساس بالدور. وهذا الصدق هو المحدد عادة- وفى طبيعية غير متكلفة- للعناصر الأساسية الخارجية بحركتها والداخلية الباطنية بانفعالاتها. والتي من شأنها توليد (التوازن - BALANCE) الذى يقدم

الاتزان بين العقل والعاطفة، مُحدثًا التساوى الدقيق بين الخارج والداخل، ويوصل في نهاية الأمر إلى تسوية عادلة في الدور المسرحي. ومن الأمانة أن نذكر أن ستانسلافسكى في نهاية تجاربه المتأخرة قد أفلح عن تقنية التحليل النفسى هذه، بعد أن أحس تطبيقه أن طريقته هذه قد انحرفت إلى الطابع النفسى الطبيعى المتسم بالطبيعية، الأمر الذى هدد العمل الفنى بأخطار جسيمة في الإحساس والانفعال، وفي درجات الصدق عندهما.

وبدلا من طريقه تقنية التحليل النفسى، فقد لجأ ستانسلافسكى إلى طريقه التحليل الحثى .. أى تفصيل وتشرح الأحداث، وفي المطلق أحيانا.. فوجه في طريقته الجديدة إلى التركيز في التحليل على العلاقة بين الدراما وبين الدور المسرحى (وحتى قبل اكتمال التكوين الفنى ذاته).

وميزة طريقته الثانية هذه، أنها تفتح مجالا واسعا وممتدا للعلاقات وتفسيراتها وتحديدها بين الشخصيات وبعضها البعض، وبين الشخصيات والأدوات التى يستعملونها على خشبة المسرح، وبينهم وبين الشخصيات المائلة (الكومبارس). وإضافة إلى هذا المجال العريض في الطريقة، فإنها تكشف وفي سهولة ويسر - عن البيئة التى تجرى فيها الدراما، وعن الظروف والأحوال، وعن طبيعة العصر نفسه.

ARTISTIC TECHNIQUE

التقنية الفنية

هى مرحلة من مراحل العمل الفنى تكون قرب نهايات التكوين الفنى. تسمى أحيانا بـ(الشكل الفنى).

تدعم التقنية الفنية الشكل الخارجى للتكوين وتضعه في قلبه
النهائى الجامع، في استعمال لما قطعه التكوين من مراحل داخلية،
كالتصميم في الفن التشكلى، والحدث والحركة في الدراما والمسرحية.
وفى إضافة لعناصر التقنية للوصول إلى القياس المسترى في الفن
التشكلى، والقياس الشعري في فن الشعر، والمادة والخامة في فنى
الرسم والتصوير الزيتى.

وتأثير التقنية غالباً ما يكون ضئيلاً، إلا في الحالات الشاذة
عندما تتجاوز التقنية الفنية حدودها إلى إلحاق الأذى والضرر
بالمضمون أو الموضوع. ذلك لأن التقنية الفنية ما هي إلا إطار وسياس
للأصل الداخلى. فهى والحالة هذه- وبحكم طبيعتها - لا يمكن لها أن
ترقى إلى درجه التكوين أو الإدراك أو الفكر. وهى في النهاية وسيلة
وليست غاية في الفن.

لكن ذلك لا يمنعنا من التدقيق عند اختيار التقنية الفنية، بصرف
النظر عن دورها غير الأساسى. حماية لفكر العمل وحقا لمضمونه
الدرامى.

REPETITION

تكرار

المقصود بالتكرار في المسرح، هو الإعادة لبعض العناصر،
التي يقصد بها لحظات دراماتورية خاصة، والمعروفة باسم
(التكرار الدرامى).

تتخذ هذه اللحظات الدراماتورية مكانها على مساحة المسرحية كاملة. بمعنى ظهورها - ومكررة - بنفس صورتها وهيئتها، حتى وإن صاحبها حوار مختلف في كل مرة. وأعظم مثال لهذه اللحظات هو دور (الشبح) ملك الدانمرك والبد هملت في مسرحية شيكسبير المعروفة بهذا الاسم. فهو يظهر مرة في بداية الدراما في موقف الحراس. ثم (يتكرر) ظهوره مرة ثانية لولده على حدة. ثم (يتكرر) الحديث عنه بلا ظهور هذه المرة أو بظهور رمزي قرب مشهد هملت مع أمه. ويعمد الدراميون الكتاب إلى استعمال (التكرار الدرامي) هذا، للفت النظر إلى أهميات درامية في أعمالهم، وسط الأحداث الكثيرة الأخرى التي تمتلئ الدرامات بها عادة. هذا التكرار الذي يسوق إلى إيقاظ أحاسيس المتفرجين، وإلى توجيه مسارات التفكير عندها، وإلى زيادة بؤر الإيهام وسط تركيز وتكثيف شديدين.

CUBISM

التكعيبية

مذهب طليعى في الرسم والنحت، تمثل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى مثل المربعات والمخروط، الاسطوانة، الكرة. قام المذهب التكعيبى عام ١٩٠٨ م في حركة فنية في الفن التشكيلي على يد فوكسيل، ماتيس L.VAUXCELLES, H. MATISSE ليحقق التأثير في المساحة عن طريق الأشكال والأحجام بدلا من الحقائق الطبيعية، بغية إلباس موضوعات الفن التشكيلي أحجاما كثيرة ومتعددة.

وقد أجاد الفنانون التكعيبيون في موضوعات معينة مثل صور المدينة، رأس الإنسان، أوتار الآلات الموسيقية، الحياة الآمنة الهادئة. سجل الأديب والشاعر الفرنسي أبوللينير تعبير (التكعيبية) في دراسته المعنونة (رسامو الفن التكعيبى).

كان الهدف من قيام المذهب التكعيبى هو بعث العالم من جديد في إبعاد لمنطق الصدفة. فالحقيقة في عرفهم يجب أن تتجدد في استمرارية متغيرة. ومن مراحلها في الفن التكعيبى بول سيزان PAUL CEZANNE مراحل التعبير بالأحجام، التحليلية.. ويقصد بها فترة التحليل المنطقي والهندسة التحليلية، ثم مرحلة التركيبية أو الاصطناعية التأليفية SYNTHETIC بمعنى تكوين اللوحة عن طريق التوحيد الكيميائي أو بطريق الجمع بين مركبات أكثر بساطة. بحيث يصبح المركب البسيط ذو دلالة واضحة وقوية، إضافة إلى جانبه التشكيلي في آن واحد.

كما يجدر الإشارة إلى مراحل التكعيبية في فن الأسباني بابلو بيكاسو P. PICASSO، وهو واحد من أغزر فناني القرن العشرين إنتاجا وأكثرهم إبداعا. ورغم انتقاله للإقامة والإنتاج الفني في فرنسا، إلا أن روحه الأسبانية ظلت ثابتة في كل أعماله. ونقصد بمراحله الفنية المراحل التالية.

- ١- المرحلة الزرقاء الأولى.
- ٢- المرحلة الوردية.
- ٣- المرحلة الزنجية.
- ٤- المرحلة التكعيبية التحليلية.
- ٥- مرحلة الكلاسيكية.

تعتبر الفترة ما بين أعوام ١٩١٠، ١٩١٢م هي المرحلة التحليلية التمحيصية للفن التكعيبي ضامة جهود الفنانين جريز ، درين، فرسناي، لوت

J. GRIS, A. DRAIN, R. DE FRESNAY, A. LHOTE

وفي عهدهم ظهرت الأشياء والأشخاص في اللوحات التكعيبية في خطوط متعددة، وفي زحمة شديدة، وسط حدود غير محددة.. رمادية وبنية اللون

ويجتمع التكعيبيون في الصالون الحر المستقل **SALON DES INDEPENDANTS** عام ١٩١١م ليقوموا بضجة كبيرة بأعمالهم يتعارض معها كل نقاد الفن التشكيلي الفرنسي.

تدخل الحركة التكعيبية طورها الثاني في عام ١٩١٣م. ويتميز هذا الطور بعناصر التوازن بين الوحدات المتناثرة للموضوع، والبعد عن الأشخاص والأعداد والأرقام **FIGURES**.

وقد أثرت التكعيبية في فنون طليعية أخرى كانت مجاورة لها مثل المستقبلية، البنائية، والبنائية نظرية ظهرت عام ١٩٢٠م لتحل في موضع النحت التقليدي نحتا مفرغا مكتنفا بتشابك من الخطوط والسطوح.

CONSTRUCTION

التكوين الفني (التصميم)

هو كل تكوين فني في عمل من الأعمال الأدبية الفنية يحتوى على خصائص فريدة محددة، يمكن أن تفتح مجالا واسعا للتأثير سواء

بالرفض أو الإيجاب. ويكون نتيجة جهود علمية وفنية تتجلى في الجهد والمحاولات التي يبذلها الفنان.

وفى التكوين الفنى يصبح الفنان بعيدا عن العلاقات المباشرة وغير المباشرة التى تمتلئ بها الحياة الدنيا البسيطة أو التافهة الصغيرة أو العادية- ولو لوقت محدود- من أجل خلق شكل فنى ينبع من مخيلته ومن رؤيته الذاتية، ليشارك بجهد في وجهة نظر أو تعبير أدبي أو فنى يقرر شيئا فنيا.

وخلال رحلة المعيشة هذه، يبذل الفنان الجهد تلو الجهد لتجميع رؤاه وعناصره ليعكس صورة من الفن بواسطة مضمون وشكل يحددهما، وفى وضوح.

تعتبر جهود الفنان المبدع بالحكم الجمالى جهودا ذات طبيعة خاصة تختلف فى الكثير عن الأعمال العادية الأخرى فى الحياة. ومن الملاحظ أن وظيفة ومهمة التكوين الفنى تفوق عملية الإعداد أو التنظيم لهذا التكوين.

أهم عناصر التكوين الفنى تكمن فى مادة التجربة الفنية التى يعبر بها الفنان عما يريد تكوينه، فى حساسية خارقة عن الموضوع المختار. إلا أن هذا الثراء والغنى فى مادة التجربة لا يتوقف بالضرورة على الحياة فقط أو على التجربة وحدها. كما أنه لا يتوقف كذلك عند الحركة الخارجية للحياة. لأن الإعداد المسبق لأى تكوين فنى ملزم يرتكز آنذاك على جمع وتجميع الانطباعات والظواهر المختلفة، وبأى طريقة كانت. سواء بجمع المادة مسبقا وتخزينها فى اللاشعور أو بتقرير رأى محدد فى فكرة ما أو قضية معينة. وأحيانا ما يغير الفنان المبدع رأيه فى هذه الآراء نتيجة الاقتناع بوجهة نظر أخرى، كما عند الإيطالى ليوناردو دافنشى مثلا.

إن رحلة التكوين الفني طريق لا بد منه. وقد يحدث تفجير التكوين نتيجة خيرة أو معرفة بشيء معين يفتح عين وأذن المبدع على فكرة التكوين نفسه. لقد أدى خبر مقتل امرأة صيدلية في الريف قرأه الفرنسي فلوبيير في سطرين بإحدى الجرائد اليومية الفرنسية إلى مولد فكرة كتابته لروايته الشهيرة (مدام بوفاري MADAME BOVARY) إن الدهشة والتعجب وأشباه هذه الأحاسيس هي وقود مرحلة بناء التكوين وتصميمه الداخلي، وهي أيضا سلسلة البناء الداخلي أيضا. تبدأ مادة التجربة رحلتها الفنية في التحول إلى الشكل الفني عندما تدخل في خط التقليد أو المحاكاة، لتستبدل طبيعتها الحياتية بحياة فنية أخرى ترتبط رغماً عنها فيها بعالم التحديد الجديد. حيث يختفى شكل التجربة ليُدخل الخيال بعناصره الكثيرة والمتعددة، مساهما في البناء والصقل والتعديل. وهنا تظهر الموهبة كعامل تعليمي وكنصر من العناصر المكملة للتكوين والإبداع الفني. ومن الطبيعي أن تختلف هذه العناصر في أحجامها وأبعادها ومقاييسها أثناء رحلة التكوين بالقوة أو الضعف، أو التركيز أو الإقلال أو التخفيف. لكن الفكرة الأولى الحاملة لبذرة التكوين تظل كما هي دون مساس.

COLORING

التلوين والتغيير

التلوين هو أحد العناصر الهامة في الغرابة أو مراكز شدّ النظر ولفت العين. وهو واحد من الضمانات القوية لاستمرار التكوين أدبيا كان أم فنيا. والمصدر عادة ما يكون العناصر الشكلية في التكوين.

يستعمل التلوين أو التغيير التباين الكبير، والتضاد والمغايرة
CONTRAST، وكذلك التعارضات الصوتية واللونية الزاعقة في
الملاحم والآداب الملحمية.

وفي فنون الدراما، يعنى التلوين أو التغيير انتحاء وانحراف
الأحداث الدرامية، وما نطلق عليه (لغة درامية) كما يتطلب تغييرا سريعا
متقنا في الزمان وفي المكان.

ويرتكز التلوين في فنى الشعر والموسيقى على تغيير الإيقاعات
السائدة، وتنوع الواقع الفنى أو اللغوى أو الموسيقى.

ومع أهمية التغيير البالغة، إلا أن ذلك لا يُحتم بالضرورة تواجد
(التلوين) في كل الفنون أو داخل فن منها. لكنه على أية حال من
المتطلبات دفعا للرتابة والروية الواحدة.

DILETTANTE

التلهى

أصل اللفظة بالإيطالية DILETTARE. وهى تعنى صغفوق
الأدب أو الفن، أو من يتلهون بالآداب والفنون والعلوم.

يطلق المصطلح على الهواة من غير الموهوبين أو الذين
يجربون في الفن أو الأدب. كما يُستعمل التعبير في الحكم على الأعمال
الفنية الضعيفة وغير الناضجة.

رفع الكتاب الألمان من الجانب الإيجابى للتلهى إذ يذكرون
"طالما أن ما يشغل المتلهى إنتاج يحتوى على جهد منه، فإنه يصل إلى
داخل الإنسان".

وهو نفس الرأى الذى وصل إليه الفيلسوف لوكاتش جيرج عن "التلهى" . فهو يعتبره خطوة نحو التكتيف وتجاه قبول الأعمال المنجسة من واقع النظرة الجمالية للفن. لأن عملية المحاولة والتجريب من جانب صغفوق الأدب أو هاوى الفن تُقرب من ميلاد الأحاسيس والفهم والتفسيرات السليمة، ومن ثم من إمكانية الإقناع.

وهو ما نراه يستقيم مع أى مجهود يُمكن أن يُبذل في أى عمله فنى، يُمكنه من الحصول على الرضا الجماهيرى، أو حتى الاستقبال المتوسط . فالتيارات الأدبية لابد لها أن تظهر وأن تصعد إلى السطح نابعة من نشاطات التلهى. لكن رأينا هذا لا يعنى أن إنتاج المتهين يستوى مع القواعد الفنية السليمة.

PLAYING - ACTING

التمثيل

بالتعبير المسرحى الدقيق، هو كل ما يظهر مُعلنًا من على خشبة المسرح، من وقت انفراج الستارة حتى نزولها ، ليضع أمام جماهير النظارة مضامين متعددة الأنواع، ويُعرف بحقائق عقلية وحقيقية أو يُحدث كوميديا تثير ضحك الجماهير.

والممثل هو العنصر الأول في نقل هذا (التمثيل) **BY PLAYING** بالحوار والارتجال والتمثيل الصامت وبكل ما يصاحبها من حركة وانفعال وتجسيد فنى، في حفاظ دقيق على الهدف من المسرحية، وعبر ما يقرره الممثلون مسبقا من أساليب وطرق.

التمثيل في عروض الصفقة ACTING IN BARGAIN PLAYS

عروض الصفقة التي كانت تجرى في الساحات والميادين منذ عصر القرون الوسطى في القرن الحادى عشر الميلادى ، اقتضت نوعا خاصا من فن التمثيل ، يختلف، أو هو كان يختلف عن المفهوم المعاصر لمهنة (التمثيل). بمعنى أن الهدف الأول من (استعارة) التمثيل إن صدق هذا التعبير - كان الضحك والتسلية ولا أكثر. فهو والحالة هذه كان (شيئا) بعيدا عن أصول مهنة فن الممثل. ولعل الارتجال كان يسود جانبا كبيرا من مكوناته آنذاك. رغم أنه ليس بين أيدينا ما يثبت هذا الافتراض.

بدخول عصر النهضة، وانبثاقه، ثم انتشار فرق الكوميديا دي لارتى في كل أوروبا، خطأ التمثيل في هذه الفرق خطوة جادة نحو أصول (فن التمثيل)، (الشخصية) المسرحية، حتى وإن استندت هي الأخرى في تطبيقها ساعة العرض المسرحى على المشاهد الأساسية، وليس على الحوار الثابت الذى يبنى قوام فن الممثل وفن التمثيل معا. ونلاحظ جماعات جيدة من الفرق في باريس، عملت في سان جرمين SAINT-GERMAIN، سان لورين SAINT- LAURENT، سان أومر SAINT-OMER. وقد وجهت هذه الفرق برامجها الساتيرية وبرامجها البارودية PARODISTIC الأدبية التهكمية والساخرة ضد اتجاهات مسرحى الأوبرا والكوميدي فرانسيز الفرنسية-COMEDIE OPERA HOUSE, FRANCAISE وأدخلت هذه الفرق الحوار الملانم للارتفاع بفن التمثيل إلى مرتبة عالية، ودعمته بمنولوجات للممثلين، على النحو التالى:

١- درامات مكتوبة (باراد PARADE).

٢- A. PIÈCE A LÁ MUETTE قطع صامتة.

A PIECE EN MONOLOGUE قطع لمنولوجات فردية.

وقد دعا هذا التطور إلى أن ينبرى بعض كتاب الدراما للكتابة الدرامية لعروض (الصفقة) وعروض الساحات والميادين خارج الدور المسرحية المُسوّرة في القرن الثامن عشر الميلادي. وظهرت وظيفة المعدل الدرامي مثل LE SAGE الذي يُنقى الدرامات المقترحة من مزلقها في فن كتابة الدراما. ويُعزى إلى جهود هذه الفرق مولد النوع الغنائي الفرنسي المعروف باسم أوبرا كوميك OPERA COMIQUE ومن المعروف أن التمثيل في عروض الصفقة هذه قد أدخل العرائس في المسرح MARIONETTE وهي الدمى المتحركة باليد أو بالأسلاك المدلاة حتى أصبح فن التمثيل على هذه الصورة فنا شعبيا خالصا. وبانبثاق الثورة الفرنسية قضى قانون على هذا النوع من العروض ، رغم بقاء (الصورة الشعبية) له في مواد درامية أخرى.

RADIO- PLAY(1)

التمثيلية الإذاعية(١)

هي أحد فروع فن التمثيل . يصل التعبير فيها بوسائل سمعية خاصة (صوتية ACOUSTIC). وبواسطة تقنية معينة تقتضى مشاركة المستمع وإيقاظ خياله الداخلي.

تدين التمثيلية الإذاعية في تطورها للتقنية واكتشافاتها. فالصوت فيها يخرج من (الميكروفون) آلة التقاط الصوت، ليتعرض لاهتزازات كهربية تساعد على الظهور واضحا نقيا متمتعا بجرس جيد عند الاستماع. تعتمد (التمثيلية الإذاعية) على صوت الإنسان، ومقاطع

الموسيقى، والمؤثرات الصوتية الأخرى، وصوتيات الكورس والكورال. وهى عناصر الإغراء فيها لإيقاظ خيال المستمع، بما يكون لديه صورة المسرح، أو صورة للدراما المسرحية داخل مساحة رأسه. هناك طرق خاصة للتأثير في التمثيلية الإذاعية. بالبعد أو الاقتراب بالأحداث التمثيلية حسب أهميتها أو عدم أهميتها للفت نظر المستمع لما تحته خط (كما في لغة الكتابة). كما أنه بالاستطاعة أيضا التأثير بتقوية الصوت أو إضعافه أو خنقه أو كبته أو إبطائه أو زيادة سرعته بواسطة التقنية. وهى كلها مزايا للتمثيلية الإذاعية وإحدى خصائصها التى يصعب- إن لم يكن يستحيل- تطبيقها على فن آخر من فروع فن التمثيل.

ولقد أدت هذه التقنية- السابق الإشارة إليها- إلى اتباع دراماتورجيا خاصة في التمثيلية الإذاعية. فاقترضى التكوين الفنى لها متطلبات معينة، مثل سرعة التغيير في مكان الأحداث المسموعة وبين المسموع والمسمع. وكذلك التعبير دون الانتقال من مكان إلى مكان آخر بربط الصوت أو الدور التمثيلى الإذاعى. وتداخل التعبير بالموسيقى مع فن التمثيل، أو فصله عنها أحيانا لتعبير مستقل بذاته. وظهور فرصة الإعادة للتمثيل، أو إجراء عملية المونتاج سواء للنص أو للموسيقى أو للمؤثرات السمعية، في حرية كبيرة بغية استهداف الإلتقان والدقة.

يرجع ظهور التمثيلية الإذاعية تاريخيا إلى السنوات العشرين من القرن العشرين. وفى الفترة الأخيرة استطاعت التمثيلية أن تقدم أشكالاً كتابية جديدة كالمسلسلات القصيرة التى تربط المجتمع بها لفترة قد تمتد إلى شهر، أو استعمالها في الدعاية القصيرة المركزة للاعلان عن شىء معين.

التمثيلية الإذاعية (٢)

RADIO- PLAY (2)

نوعية إذاعية، هي وسيلة اتصال فني تمثيلي عن طريق الراديو تأخذ شكل المسرحية، وتحوله إلى ما يناسب فن الإذاعة. يقوم العبد الأكبر في التمثيلية الإذاعية على الممثل في التعبير الفني. هذا التعبير الذي يقام ويبني أساسا على الصوت ودرجاته وتوناته، وبكل ما يحمله من انفعالات ، تُعوض عدم الرؤية للممثل (كما هو الحال في حالة المسرح).

تحتل التمثيلية الإذاعية مساحة زمنية، لا تزيد في العادة على نصف الساعة. وموضوع التمثيلية هو المحدد لعدد الممثلين المشتركين. وكلما كان العدد قليلا، تمت عملية التركيز والمتابعة للتمثيلية عند المستمعين. والعكس بالعكس.

في بداية تاريخ التمثيلية الإذاعية، كانت هناك شخصية (الراوى NARRATOR) الذي يدخل بحواره بين مشاهد التمثيلية من ناحية، وليؤكد استمرارية التمثيلية (دراميا) من ناحية أخرى.

أول تمثيلية إذاعية ظهرت في الإذاعة البريطانية في ١٥ يناير من عام ١٩٢٤ م بعنوان (الكوميديا في خطر COMEDY IN DANGER) تأليف الإنجليزي الكاتب ريتشارد يودجز RICHARD HUGES

نقصد بالتمييز، هذه اللحظات التي تنتشر هنا وهناك على طريق التكوين الفنى، والتي تُكوّن الحقائق التاريخية أو الاجتماعية للبطل وتصرفاته وسلوكه في مباشرة صالحة.

والمهم في تنفيذ التمييز الفنى هو طريقة التقريب التي يتبعها المبدع أو الفنان، وكذا النوعيات الجمالية المختارة للتعبير بها فنيا عن الموضوع والمشكلة. ومن الأهمية التالفة في التكوين الفنى (الحضور أو المعايضة المستمرة) التي تحوط العمل الفنى ومحركاته وبواعثه.

يختلف (التمييز) في كل فن عن آخر بطبيعة الحال. فهو في الأدب والدراما والسينما يظهر في الحديثة والكتابة الأدبية (في المشاهد والحوار والمنولوج والديالوج، وأفكار البطل الدرامى، وأحاسيسه مترجمة بصنع الكاتب ولسانه).

وقد تأتي هذه الترجمة عن طريق الراوى أو في حوار إحدى الشخصيات.

أما التمييز في الفن التشكلى فهو يُرى ويظهر في اختيار المواقف وأدوات التعبير الخارجية (خطوط الوجه والقسمات، وضعية الجسم وبخاصة في فن النحت).

ويتجسد التمييز في العرض المسرحى في مناصفة بين حوار كاتب الدراما وتفسير المخرج المسرحى وترجمته النص على خشبة المسرح بوسائل العرض المسرحى.

أما في فن الرقص، فيحدد التمييز في الفن الصامت (البانتومايم) والحركات الجسدية الفنية الأخرى.

" التناقض الظاهري للممثل"، هو عنوان البحث الذي كتبه الفيلسوف الفرنسي دينيس ديديرو (١٧١٣/١٠/٥ - ١٧٨٤/٧/٣١م) بعنوان **LE PARADOXE SUR LE COMÉDIEN** والذي لم يتم العثور عليه، ومن ثم ظهوره إلا في عام ١٨٣٠م. يحلل ديديرو في بحثه هذا مشكلات معايشة الممثل للدور المسرحي ويتعرض لذلك لأنواع الممثلين وأساليبهم في معالجة الدور. ويخلص ديديرو إلى الانحياز إلى جانب الممثل الذي يتعامل بالفكر والعقل، أكثر من زميله الذي يفضل التعامل مع الغريزة في تحليل الدور المسرحي. إذ أن إبراز شخصية من شخصيات الدراما بكل أحاسيسها ومتطلبات انفعاليتها، يتطلب عقلاً (بارداً) في غير انفعال أو عجلة. كما يقتضى من الممثل حرصاً شديداً على استكشاف أمور الدور وجزئياته ومتطلباته، وأهدافه في النهاية. والممثل الكبير لا يستطيع أن يكتشف كل هذه الأبعاد والجزئيات الدقيقة في الدور عبر موجات الانفعال والإحساس المفرط الصادق.

ولذا، فإن الأمر يحتاج إلى (قوة التخيل) التي تساهم في إتمام التركيب الفنى للممثل ودوره على خشبة المسرح. وهو ما يسعى الممثل من جانبه للوصول إلى تحقيقه عن طريق الذوق والجمال والخبرة والمعرفة. وكلها أمور عقلانية وفكرية وتذكريه. فالممثل (ينصت) لصورة ولحظة الانفعال الانفجاري مثلاً. وهو يسجل ما يستوعبه عقله، وتستوعبه أحاسيسه، وتخزنه نفسه عنده في اللاشعور. ومن ثم تتكون - نتيجة لذلك - صورة من المشاعر، يحاول هو الاقتراب منها بعد ذلك، في تأديته للدور عن طريق التناقض الظاهري. بمعنى أن مرحلة

المعايشة التي تحتضن تفكيراً هادئاً، واسترجاعاً مستقراً، تخرج على المسرح بلحظة الانفعال الانفجاري التي يتطلبها دور من الأدوار .

والعكس صحيح هو الآخر . بمعنى أن التفكير الراسخ في انفعالات مشهد من المشاهد. فان التناقض الظاهري للممثل يحتم عليه أن يعلو في انفعالاته إلى أقصى درجاتها، مع العقل البارد. وفي هذه الحالة، فان العقل البارد يعنى مراقبة الممثل لنفسه، حتى وهو في أقصى حالات الغضب أو الانفعال أو الثورة الجامحة. حتى لا يفقد سيطرته على أحاسيسه أو على المشهد المسرحي.

فبينما يكون الممثل في أقصى حالات التوتر في الدور الفني، يقتضى منه أن يكون كشخصية ذاتية، في أقصى حالات الهدوء العقلي. طبيعى أن التدريبات المسرحية تساعد على كسب الممثل للوصول إلى ما أشار إليه ديديرو بشأن التناقض الظاهري عند الممثل. فالممثل في جلسة التدريب يتحتم عليه المعايشة الصادقة، والانفعال الكامل والتام. لكن .. يتحتم عليه كذلك في أيام العروض المسرحية، أن يستعمل هذا التناقض الظاهري، فيكون عقلاً في ثورة الدور، وبارد الرأس في مشاهد القتل .. أى بمعنى آخر، رقيباً على كل سلوكه الانفعالي والنفسي. وفي مثل هذه الحالة الفنية الأخيرة، يرى الممثل نفسه بغير مرآة، بعد أن اعتاد على ضبط النفس، وتحديد الانفعال، وممارسة العقل والتفكير والاتزان داخل أكثر الأدوار انفعالا وهياجاً نفسياً.

التنقيطية

POINTILLISM

تيار في الفن التشكيلي، يعنى طريقة في مدرسة الرسم التائيري وتبالغ في تقسيم الألوان بالتقريب بين نقاط متعددة اللون.

يستقى تيار التنقيطية أصله من التائيرية ويطلق على فنانيه والمعتنقين لمدرسته تعبير (التائيريون الجدد) أشهر الفنان التنقيطيين

سيناك، سوارت P. SIGNAC , G. SEURAT

تهكمية

MOCKERY

أصل اللفظة اليونانية KUNOS

تطورت على مدى التاريخ معايير ونماذج سوية قياسية وسوية طبيعية، مثل التقدير أو التهكمية، وقد استعملت هذه المعايير والنماذج عند التعرض بالأحكام لفنون أو آداب سابقة.

تتضمن التهكمية عدم الاحترام، وتوصل إلى العدمية. والإنسان المتهم هو الذي يضع في اعتباره عن عمد تحطيم شئ أو إنسان، أو النيل من إنسان من خلال شكك أو تركيب غير صافى النية أو المقصد. وتستننى من التعبير الجارح، التكوينات الأدبية أو الفنية التي تسخر من أوضاع بالية، أو التي تتخذ التهكمية سلاحا إيجابيا لخدمة المجتمع أو الأغراض الإنسانية والعامه.

توافق (ائتلاف)

ADJUSTMENT

هو العمل الفني المكتمل الذي يطلق عليه الفنانون أو النقاد المتخصصون التوافق أو الانسجام. بمعنى الائتلاف بين جميع عناصر ووحدات العمل الأدبي أو الفني. وهو يعنى التوازن العام في العمل كوحدة واحدة، لا تجور فيه وحدة على أخرى .. أى أن الكُل يسير بنظام دقيق ومحسوب.

اتفق علماء الجمال التقليديون على اعتبار التوافق جزءاً قائماً بذاته، يستدعى العمل على ميلاده في أى تكوين فنى، معارضين اعتباره إحدى الوحدات الداخلية في صلب أعمال التكوين الأدبية أو الفنية. هذا بينما يرى الكلاسيكيون وعلى رأسهم تيار (بيدرماير) أن شكل التوافق يتحتم وجوده .

ويرى الفيلسوف لوكاتش جيرج أن التوافق وعدم التوافق ما هو إلا ساحة واسعة يرتع فيها الفنان صاحب التكوين الفنى للحصول على الشكل المناسب لمضمونه، ووفق المعيار الذى يحسه وينفعل به. بمعنى أن يحافظ الشاعر في شعره على الأوزان والصور الجمالية. وأن يحافظ الدرامى على الصراع في درامته. وهو يعتبر الإعراض عن التوافق موقفاً تاريخياً أوجدته درامات اللامعقول، لأنها أوجدت (توافقاً من نوع خاص) حملته هذه الدرامات، وهو ما لم يكن معروفاً من قبل.

والتوافق مطلوب بدرجة عالية في فن الموسيقى وفن الشعر، بحكم متطلباتهما الفنية لإيجاد (الجو MOOD)، إضافة إلى أن التوافق فيهما يصبح عاملاً أساسياً لعكس المضمونات الفنية الرئيسية في الشعر والموسيقى.

بدأ الاهتمام بفكرة (التوافق) في الموسيقى منذ القرن العاشر الميلادي بفعل الاندماج الذي حدث، والذي أعطى الفرصة لعناصر الانتظام الفني السليم وحساباتها، بما جعل قيمة كبرى للغنائية، حتى جاء عصر النهضة بالتونات المعروفة عالميا.
لعب (التوافق) أعظم أدواره في العصر الرومانتيكي.

TENSION

توتر

المقصود به في المسرح، هو إثارة الأعصاب واستفزازها بإحداث حقل مغناطيسي بين الممثل والمتفرج أثناء العرض المسرحي.
تظهر هذه الإثارة وتولد في الأحداث التي تحمل عنصر التشويق INTEREST، المرتبط بأسرار معينة، أو بمضايقات أو اضطهادات خاصة PERSECUTIONS، أو بسوء فهم أو بسوء تفاهم MISUNDERSTANDING، أو غير ذلك من أحوال، يعمل المؤلف الدرامي والمخرج والممثل على تجسيدها تجسيديا موقفا.
تضيق جهود التوتر إذا ما عومل في المسرح بطريقة سطحية أو قشرية، كما في الميلودراما والمسرحيات البوليسية ودرامات الجريمة.
ويعتمد التوتر الناجح على عوامل التكتيف، التركيز، الشخصية وظلالها. وبدرجة كبيرة على ذرات الإبداع الفني عند الممثل وخروجها وجها لوجه أمام الجماهير ساعة العرض المسرحي.

أصل اللفظة اليونانية **EIRONEIA**. وهي إحدى درجات علم الجمال والفلسفة معا.

تعنى التورية أن الفنان أو الكاتب ليس بمستطيع أن يقول أو يبرز شيئاً بطريقة مباشرة. بل عليه أن يدلّ بكل ما يريد بطريقة غير مباشرة في الفن. بل وأحياناً في تضاد مع ما يقول.

تتعارض التورية مع الساتيرية، في أنها تحجب ما لا يُحجب عند الساتيرية. والسخرية هي إحدى الوسائل الهامة التي ترتكن عليها التورية في تعبيراتها وإيضاحاتها.

ليست التورية قضية سهلة في التعبير الفني. بمعنى أنه للحصول على ما تبغيه، فإن الأمر يقتضى بالضرورة أن تكون التورية على مستوى المسؤولية الذاتية فكرياً وتعبيراً للكشف عن تعبير إيجابي من مضمونها السلبي، ولو في جزء من الأدب. إذ كلما استعمل الكاتب أو الفنان طرقاً غير مباشرة، استطاع أن يصل بأفكاره النقدية (التهكمية) أو (المواراة) في يسر ودقة وفهم. وكلما اختار الكاتب أو الفنان موضوعات وأفكار عظيمة التعقيد، امتلأ عمله بالألغاز والتمويه، وبخصائص التورية، والتورية التهكمية. والكاتب الألماني توماس مان **THOMAS MANN** أكبر مثال للتورية الناجحة في الخلق الأدبي.

يعود تاريخ استعمال التورية إلى القرن الخامس قبل الميلاد في الفن الإغريقي، وفي الفلسفة الإغريقية. وهي تتواجد في فن أرسطوفانيس بكذبها وخداعها ولومها وخبثها، كما عند سقراط بوجهيها في الرياء. وكذلك نعثر عليها عند أرسطو بألوانها المختلفة اختلاف لون الحرباء.

أما في عصر القرون الوسطى، فقد رفضت القرون الوسطى -
نتيجة التصور الديني - كل وجوه التورية. واعتبرها عصر النهضة
الأوروبي ردا مناقضا. أما في العصر الحديث فيعتبرها فيكو G. B.
VICO كذبا مهذبا. ويتخذ كارل ماركس. K MARX التورية
كموضوع هام لبحثه الذي نال عليه درجة الدكتوراة.
ومع ذلك، فلا تزال التورية تلعب حتى يومنا هذا دور رئيسيا
في الآداب والفنون العالمية في القرن العشرين.

CAST OF THE PLAY

توزيع الأدوار

المقصود بتوزيع الأدوار في المسرح، هو تخصيص المهام
الفنية في فن الأداء التمثيلي على الفرقة المسرحية مختلفة الأنماط
والشخصيات. يمكن بعد عملية (توزيع الأدوار) البدء في إجراء
التجارب أو التدريبات المسرحية في شكل منتظم. ويتطلب توزيع
الأدوار ملكة فنية وتجربة وخبرة مسرحية، حتى يجئ التوزيع ملائما
لطبيعة الشخصيات، ومناسبا - قدر الإمكان - لقدرات الممثلين الفنية
وغير الفنية.

فإذا لم تتواجد الشخصية المسرحية في مسرح من المسارح،
فيمكن استعارة أو استضافة ممثل من مسرح آخر للقيام بالدور من
خارج ممثلي المسرح. وتوزيع الأدوار في المسارح الكبيرة من وظائف
المدير الفني والمخرجين تحديدا.

وعلى مر التاريخ المسرحي، سقطت عروض مسرحية نتيجة
سوء الاختيار في توزيع الأدوار. ومن الطبيعي أن الممثل الذي يقع

عليه الاختيار في دور من الأدوار، يجب أن يؤديه بأمانة شرف، على اعتبار أن هذا التوزيع لم يحدث اعتباطاً أو هو نزوة، بقدر ما هو نتيجة لوجهات نظر ومشاورات فنية دقيقة قام بها متخصصون في المسرح قبل اعتماد هذا التوزيع .

EXPLANATION

التوضيح

القصد في التعبير بالنسبة للفنون، هو أن يعكس الفن شيئاً في تركيز على الحقيقة وعلى الأشكال النمطية.

(والتوضيح) من جهة أخرى يقف في مواجهة مع التعبير، الذي يركز بالدرجة الأولى على المضمون والمحتوى الداخلي للموضوع ليعرضه في الخارج.

يُفرق علم الجمال للطبقة الوسطى بين لفظي التعبير والتوضيح في الفنون، على اعتبار أن لكل فرع من فروع الفن الخاص بطبقة معينة له انعكاساته الخاصة به. وهم يرون أن الطريقة الواقعية هي الأسلم في عملية التوصيل. إلا أنه لا يجب أن نضع فروقا بين وسائل التوصيل المباشرة منها وغير المباشرة. لأن التحديدات هي الأخرى تختلف في فن عن آخر. وهو ما يمنح شرعية الاختلاف بين التوضيح والتعبير .

أما بالنسبة إلى التعبير اليومي العادي، فإن انعكاس الفن فيه يعني عكس فنون المحاكاة والتقليد بواسطة الفنان من خلال ما يقدمه من عمل يحمل الأساس الفني الحقيقي للمضمون الدرامي، متضمنا محتوى

كلمات (الانعكاس، الانعكاس المركب، التوضيح، التعبير، المحاكاة، التقليد).

توضيح ما فوق العقل (توضيح أبسيردى) ABSURD EXPLANATION

مصطلح أبسيردى مأخوذ عن الكلمة اللاتينية ABSURDUS. ومعناه دون الذوق، أو ما فوق مستوى العقل أو الفهم. والتوضيح الأبسيردى في الفن يعنى التعويج والاعوجاج في الشكل أو التشويه في الخلق. وهو شكل من أشكال التوضيح بعيد من منطق الحياة اليومية، غير عادى، صعب التصديق، غريب التجسيد، قوى وشاذ المبالغة، بعيد كل البعد عن أحاسيس الحقائق المباشرة. وبمعنى آخر، هو الخيال الذى لا يُصدّق والكذب الذى لا يُتصور.

لقى التوضيح الأبسيردى على طريق تطور الفن نجاحا في هذا الشكل التوضيحي الذى أوجده لنفسه في طريقة التعبير في القرن العشرين، في تيارات طليعية وخاصة في (درامات الأبسيرد). ولم يكن بمستطيع التحكم بالمقاييس في أشكاله التوضيحية بحدودها غير المعروفة. فنحا (التوضيح الأبسيردى) إلى العدمية وإلى الفوضى، وإلى مسرحيات خالية من الشكل، وأحيانا من المضمون المفيد. وظهر كأنه فن مُقنَع لا يفيد كثيرا. وتقف الواقعية بمضمونها وشكلها على طرف النقيض مع التوضيحات الأبسيردية. متهمة إياها بأنها لا تقيم موارنة حقيقية للأدب، بقدر ما تقذف بحلول بدائية لا تحكمها أو تحددها حدود معقولة يمكن قبولها في الحياة.

المقصود بالتوكيد، هو الحركة التي تُستعمل للدلالة على نبرة اللفظ في العمل الفني في المسرح. وهي حركة أو إشارة توضع على حروف أو حرف أو بعدد. ينبر، بمعنى أن يلفظ الممثل حرفاً أو مقطعا بقوة أعظم أو جرس مختلف لتوكيده، وفي حالات معينة في الدور التمثيلي، يضطر الممثل إلى أن يتوسع في تفسير شيء أبعد من الحد الطبيعي، أو إلى الوصول إلى أبعد مما هو متوقع. وفي مثل هذه الحالات فهو يستعمل (توكيد النبرة).

توكيد النبرة لا يتبع أو يستهدف المضمون المنطقي للجمل، قدر ما يسير خلف المضمون الدرامي ومعناه. إضافة إلى العناصر الأخرى الذي تحددده، مثل الشخصية الدرامية والموقف الدرامي الذي يخرج فيه هذا التوكيد. ولذلك نعثر في المسرح على توكيدات خاصة في جمل معينة تختلف كثيرا عن شكلها في الحياة العامة. ومن هنا نفهم التباين الشديد- والذي يتجلى في ارتفاع الصوت وانخفاضه المفاجئ في المسرح- وغرابته عن مواقف الحياة. كذلك يمكن فهم الصمات والسكرات PAUSES التي تتواجد في الأدوار المسرحية في بعض الأماكن. وبوصول التقنية إلى مستوى عال في العصر الحديث، تساعد وسائل الإضاءة، بتسليط ضوء الممثل القادم من عاكس الضوء (رفلكتور REFLECTOR) على إبراز الحوار الطويل عند الممثلين، وعلى إضاءة أماكن توكيد النبرات في الدور التمثيلي.

توليف (الجمع والوصل)

MONTAGE

أصل الكلمة بالفرنسية MONTAGE. والمونتاج عملية فنية مستعملة في فن السينما. وخاصيته أنه يجمع بين الأصول الفنية بموادها وخاماتها إلى جانب بعضها البعض، وذلك باستعمال الصور المختلفة في الشريط الواحد، واصلا الأحداث والأماكن، وربطها بإياها بالزمن العقلي (على خلاف زمن التصوير الفعلى).

وعلى ذلك يدخل التوليف في مرحلتين. المرحلة الأولى هي القطع ثم إعادة اللزق أو الوصل من جديد. والمرحلة الثانية هي الحفاظ على مضامين وسائل التعبير الفني الخاصة والناجئة عن عمليتي القطع والوصل.

أول المقعدين لعملية المونتاج ومضاميه هو الأمريكي جريفيث D. W. GRIFFITH، وأول المشتغلين به الروسيان أيزنشتين، بودوفكين S. EISENESTEIN , V. PUDOVKIN.

قدم جريفيث في شريطه (القلق) مونتاجا موازيا وآخر مترييا، كدليل على علمانية في فن المونتاج. كما أضاف الروس نظريات في فن المونتاج أسوة بما قدموه للفيلم الصامت. مبتدعين وحدات المونتاج الكبيرة، المونتاج الجذاب، المونتاج المتري السوفيتي، المونتاج الإيقاعي، المونتاج الفكري الراقى.

دار ولا يزال النقاش دائما حول عمليه المونتاج. وقد تعرضت أبحاث علمية حديثة له كعامل تطوير في حياة الشريط السينمائي. وبظهور الشريط الناطق، وبمصاحبة الصوت الجديد للصورة، لعب في المونتاج دورا فعالا نتيجة دخول التقنية الحديثة، وفي رؤية عصرية حافظت على العلاقة الجديدة الناشئة بين الصوت والصورة. وقد أدى هذا التطور - خاصة بعد الحرب العالمية الثانية- إلى إثراء عملية

المونتاج نفسها. وتتضح الأمثلة على تفهقر المونتاج في الأفلام الشعبية عند المخرج الإيطالي أنتونيو م. ANTONIONI. وسبب هذا التراجع الفهقرى يعود إلى التحرك الجديد والسريع وبمختلف مقاسات وأبعاد العدسات في الكاميرا.. آلة التصوير. الأمر الذي عطل كثيرا من أهميات وفعاليات المونتاج.

إن أهمية المونتاج تكمن في قدرته على أن يكون إحدى الوسائل الهامة في تحديد مولد الإيقاع الفنى في الشريط ، بحكم الطول والقصر في اللقطة الواحدة. وبحكم السرعة والبطء في التغيير من وإلى الصورة. تتحقق وحدتا الزمان والمكان في الشريط عن طريق عملية المونتاج لتستخرج زمن الشريط وأمكنته في وحدة واحدة متناسقة بعيدة عن الاضطراب.

يُستعمل تعبير (المونتاج) في الأدب أيضا، عندما يلجأ الكاتب إلى المشاهد القصيرة، المتغيرة الأماكن التي تشبه الجمع والوصل في فن السينما، نتيجة قصر المشاهد وأحداثها. أو كما في التزامنية والتواقئية SIMULTANEISM (طريقة سرد الأحداث التي تقع في أماكن مختلفة من غير انتقال).

كما يظهر الجمع والوصل في بعض الأعمال العصرية الحديثة. إلا أن المونتاج في الآداب لا يوافق الأعمال الواقعية أو الفن الواقعي على وجه العموم.

لقد جاء الجمع التكويني أيضا بعد الحرب، في الفنون التشكيلية كواحد من وسائل التعبير الهامة على يد جروس، ماسيريل، G. GROS، إلا أن التقنية في جمع هذه المادة التي قامت بعد الحرب العالمية الأولى ترتبط باسم الفنانين بيكاسو، براك P. PICASSO, G. BRAQUE.

TONY BULANDRA

تونى بولاندرا

(١٨٨١/٣/١٣م - ١٩٤٣/٤/٥م)

ممثل ومدير فنى مسرحى رومانى تتلمذ على يد المسرحى الأستاذ قنسطنطين نوتارا CONSTANTIN NOTTARA ثم أكمل بولاندرا دراسته المسرحية فى باريس على يد الممثل جان سالى مونيه JEAN- SULLY MOUNET، بعد ذلك يعين عضوا فى المسرح القومى بالعاصمة بوخارست BUKAREST. وفى عام ١٩١٤م يؤسس مع زوجته ستوردزا بولاندرا STURDZA- BULANDRA فرقتهما المسرحية الخاصة، التى تصبح أول فرقة جواله فى كل رومانيا فى الفترة من ١٩١٤م حتى عام ١٩٤١م.

اشتهر تونى بولاندرا بتمثيل الأدوار الكلاسيكية والأدوار الرومانتكية (مثل أدوار رودريجو RODRIGO فى السيد لكورنى، ودور موركاروى MOOR KÁROLY فى اللصوص لشيلر، ودور كين KEAN عند الكسندر ديماس).

TONY RICHARD SON

تونى ريتشاردسون

مخرج مسرحى وسينمائى إنجليزى، من مواليد ١٩٢٨/٦/٥م. بدأ الاشتغال بالإخراج المسرحى وهو طالب بجامعة اكسفورد .OXFORD

فى عام ١٩٥٥م يشارك فى إدارة جماعة المسرح الإنجليزى ENGLISH STAGE COMPANY نتيجة تأييده لإصلاح المسرح

الإنجليزي آنذاك، يدير المسرح مع زميله الممثل والمخرج المسرحي
الإنجليزي جورج ديفين GEORGE DEVINE (١٩١٠/١١/٢٠ -
١٩٦٦/١/٢٠م).

كان توني ريتشاردسون أول من أخرج لموجة السخط
(الدرامي) التي انفجرت عام ١٩٥٦م بدراما جون أوزبورن JOHN
OSBORNE (من مواليد ١٩٢٩م) المسماة (انظر إلى الماضي في
سخط - LOOK BACK IN ANGER). ثم تبعها لنفس الفرقة المتمردة
بإخراج دراما أوزبورن الثانية بعنوان (المُسَلَّى - THE
ENTERTAINER).

يتسم إخراجهم بالشكل الواقعي. يُخرج بعد ذلك (الكراسي LES
CHAISES ليونيسكو، عطيل لشيكسبير، طائر البحر لتشيكوف، لوثر
LUTHER لجون أوزبورن).

TEATRO OLIMPICO

تياترو أولمبيكو

هو الأثر المسرحي عالمي الصيت، تياترو أولمبيكو
OLIMPICO في فيتشنزا VICENZA بإيطاليا.
صمم معمار المسرح المهندس المعماري الإيطالي أندريا
باللاديو ANDREA PALLADIO (١٥٠٨/١١/٣٠ - ١٥٨٠/٨/١٩م)،
واحد من أكبر المعماريين في عصر النهضة الإيطالية. بعد وفاة
باللاديو، أكمل ولده بناء المسرح، الذي استغرق الفترة ما بين أعوام
١٥٧٩، ١٥٨٤م.

تبع المعمار المسارح القديمة في شكل نصف الدائرة، وشكل السلالم المؤدية إلى خشبة المسرح، مع تزيين عبقرى بتمائيل تُضفي طابعا من الجمال والزخرفية على شكل المسرح. يعتبر مسرح (أولمبيكو) أول مسرح مسقوف في كل القارة الأوروبية. ولا يزال المسرح قائما حتى اليوم. وتقتصر الحفلات فيه على المناسبات القومية والتاريخية.

TEATRO FARNESE

تياترو فرنيس

تأسس هذا المسرح في مدينة بارما PARMA بإيطاليا في قصر أحد النبلاء الإيطاليين بتصميم المهندس المعماري الإيطالي جيوفان باتيستا أليوتي GIOVAN BATTISTA ALEOTTI (١٥٤٦ - ١٦٣٦م) في الفترة ما بين عامي ١٦١٨، ١٦١٩م.

يتميز تياترو فرنيس بمعمارهِ الفخم، وصالة جمهورهِ الواسعة المدرجة، وعمق خشبة المسرح.

افتتح المسرح رسميا في عام ١٦٢٨م بدراسة للمصمم فرنيس شرح فيها فكرة التصميم ومزايا معمار المسرح في سرعة تغيير المناظر والديكورات. صُممت صالة الجمهور من الخشب الخالص لإيصال أصوات الممثلين صافية نقية، وباعتبار كبير للهندسة الصوتية والسمعية لوضوح السماع ACOUSTICS.

دمرت قنبلة من قنابل الحرب العالمية الثانية تياترو فرنيس. ورغم تدميره تدميرا كاملا إلا أنه أعيد بناؤه، كأثر تاريخي من آثار المسرح العالمي.

THEATRUM

تياتروم

اللفظة لاتينية الأصل، وتعنى (المسرح THEATRE) في الماضي البعيد أطلقت لفظة (تياتروم - THEATRUM) على مكان التمثيل أو اللعبة المسرحية. ومن تياتروم خرجت لفظة TEATRO في اللغة الإيطالية، THÉÂTRE في الفرنسية، THEATRE في الإنجليزية، THEATER في اللغة الألمانية، TYEATR في الروسية.

والمعنى الواسع الممتد للفظ لا ينسحب فقط على المكان المسرحي، بل يمتد إلى الفن المسرحي عامة.

THEATRUM MUNDI

تياتروم موندى

أصل التعبير لاتينى. وهو يعنى مسرح العالم أو مسرح الدنيا أو باللغة الإنجليزية المسرح الدنيوى MUNDANE THEATRE. هذه الصورة الكبرى للمسرح نجد لها أساسا في حقبات وفترات كثيرة مرت بها الحياة المسرحية هنا وهناك. ففي الزمن الشيكسبيرى تخرج مقولة تقول " المسرح هو كل العالم".

كما نلاحظ عمومية المسرح تحتل مكان مرموقا في عنوان الدراما الأسبانية في عصر النهضة الأسبانية التى ألفها الدرامى كالدرون دى لا باركا CALDERON DE LA BARCA

EL GRAN (مسرح العالم الكبير - ١٦٠٠ - ١٦٨١ م) بعنوان (TEATRO DEL MUNDO)

وبحسب النظرة الدينية والكونية، نعتبر المسرح دنيا واسعة، أو العكس - وهو صحيح أيضا - إذا قلنا إن الدنيا مسرح كبير (على حد تعبير الممثل والمخرج المسرحي العربي يوسف وهبي). استنادا إلى اتصال المسرح المستمر بالقوى الميتافيزيقية والتحت أرضية على الدوام حياة ولعبة تمثيلية، تدور في مساحة واسعة المدى بين السماء والأرض، أو بين الجنة والنار، وبين الفضيلة والرذيلة، وبين الخير والشر. شخصيات تدخل إلى خشبة المسرح تتصرف (دراميا)، ثم تخرج منه لنفكر نحن المشاهدين في نتائج ومحصلات تصرفاتها، عل فيها فكرة أو نصيحة أو توجيهنا ولأحوالنا.

هذا العالم الواسع دخل في حيز ضيق في فترة القرون الوسطى، داخل مبنى الكنيسة، ووسط الإطار الديني البحت. ومع ذلك، فقد كانت مناظر الدرامات تدل على أماكن السماء، والأرض، والعالم السفلي (الجحيم NETHERWORLD).

L' ART POUR L'ART

تيار الفن للفن

أحد روافد القرن التاسع عشر الميلادي. مضمون تيار الفن من أجل الفن هو الهدف الذاتي البحت للفن، بمعنى فصل الشكل عن هذا المضمون الجديد، وتضييق الخناق على الدور الاجتماعي للفن لاعتباره (دعاية اجتماعية لا مبرر لها داخل التيار الجديد)، إن لم يكن القضاء

عليه.. أقصد على الفن ذاته. طبعاً هكذا يردد أصحاب هذا التيار البرجوازي العالى.

يرجع سبب انتشار التيار إلى جوتيه TH.GAUTIER الذى روج لتيار الفن قائلًا " علينا أن نثق في استقلالية الفن". ثم تحول التيار إلى ما آل إليه من اضمحلال وانزواء. ويسجل عام ١٨٤٨م بدءاً لهذا الزوال. إن الفن من خلال مقولات المناصرين لتيار (الفن للفن) يصبح هدفاً وليس وسيلة للوصول إلى الهدف.

وفى الحقيقة، فإن التيار في أصله كان صرخة تعبير ضد ذهنية التجار وقوتهم العقلية في المجتمع الرأسمالى الذى كان يستعد للاستئساد والسيطرة في القرن التاسع عشر الميلادى. لكن دعاة هذا المذهب في المسرح العربى للأسف لم يفهموا بواعث التيار، ولا الظروف التى ولد بين أحضانها، فتمسكوا به في دراماتهم (على غرار درامات د. رشاد رشدى) ليسمحوا لأنفسهم بكثير من الحرية المطلقة الشائنة على خشبة المسرح المصرى في الستينيات، أو لتأكيد مقولة (خالف تعرف) في زمن كان المسرح الواقعى المصرى بقيادة نعمان عاشور يحطم أو هو يحاول أن يحطم قواعد الرأسمالية في مصر الثورة العربية الاشتراكية. ويستهزئ تيار الفن للفن بالمضامين الدرامية والفنية، وبقيمها ومثلها. وهو يقف في وجه القضايا الاجتماعية، ويستمرى معالجتها عن طريق الفن.

إلا أن الباحث في نظرية الفن للفن، يكتشف قيمة حرية التعبير في النظرية، وعدم تقييد الفكر والإحساس فيه. وهى كلها خطوات ولمسات فنية حرة، بل ومطلوبة في الفن، حتى لا يتقيد بأهداف مسبقة تفرض عليه فرضاً. وما هو الحسنه الوحيدة في تيار الفن للفن.

وليس معنى ذلك أنى لا أدين هذا التيار. بل لعلى من أشد المناهضين له. لكن التحليل العلمى يجبرنا على تفسير وتحليل كل نقطة

على حدة، والاعتراف بالحسنات دون غض البصر عن السيئات
والمسيئات .

التف حول التيار عدد قليل من كتاب الدراما في أوروبا،
وأبرزهم أوسكار وايلد O.WILDE.

إن تيار الفن للفن يتصدى للتعبير عن الفن بوسائله الخاصة.
وهي وسائل غير واقعية وغير حقيقية في آن واحد. لكنه يسعى بشكل
فني ما، ومضمون فني من الدرجة الثانية إلى إثبات الجمال المفقود في
المضمون. إلا أن التيار (الفني الخالص !) كما روجوا له لم يصمد
طويلا في وجه التيارات الفنية الأخرى المجاورة التي اتخذت من المادة
والإنسان نسيجها الأصلي والضروري.

UNREALISTIC TRENDS

تيارات غير واقعية

نقصد بها التيارات الفنية التي تبحث في الفنون غير الواقعية، أو
التيارات التي تتخذ موقفا متضادا مع التيار الواقعي بمختلف حقباته
وأشكاله.

لقد أثرت الواقعية الاشتراكية كتيار فني في معرفة حقيقة
التيارات غير الواقعية. ويبقى هذا التأثير اليوم تاريخا، حتى بعد سقوط
مجتمعات المنظومة الاشتراكية في تسعينيات القرن الماضي. بمعنى أن
تعبير الاشتراكية السياسية قد غير كثيرا من فهم ومضمون وشكل لفظة
الواقعية في الأدب والفن.

لقد خلقت هذه الموجة كثيرا من المتناقضات والتأويلات حول
لفظة الواقعية في الأدب والفن، حتى علا صوت البعض باتهام التعبير

بالدماجوجية والغوغائية. لكن.. هل كانت هذه الاتهامات صحيحة تماما؟
أنا لا أعتقد بذلك .

ARTISTIC TREND

تيار فنى (نزعة أو اتجاه)

التيار سواء كان أدبيا أم فنيا، هو حصيلة جهود خاصة ذات طابع محدد في المضمون وفى الشكل ، يحاول- داخل فرع من فروع الفن، عن طريق فنان التكوين أو الأعمال الفنية- أن يخص أعمالا معينة بخصائص جديدة لنشرها وتعميمها.

والتيارات عادة ما تُخفى الجديد فيها من مضمونات بين طياتها ونتائج أعمالها. وهو ما يقتضى البحث عنها لرفع النقاب عن حدود التيار وأهدافه ووضع اليد على فلسفته الفنية.

لذلك يتمتع كل تيار (بموقف) يسعى إلى التعريف به وسط الفنانين المبدعين. وبين الجماهير بعد ذلك، ليفصح عن معدنه وأساليب هذا المعدن. يمكن أن يكون الأسلوب ظاهرا، أو مفتوحا.. أى فاضحا ومُعريا للأشياء أو للمجتمعات.

وأحيانا أخرى ما يكون الأسلوب غير مباشر، وأحيانا ثالثة هو يستعمل الوعى أو اللاوعى، أو الأسلوب الذى يُمنطق نفسه لواقع مجتمعه.. على غرار تيار الفن للفن ومجتمعه الرأسمالى.

PROLETARIAN CULTURE

ثقافة البرولت

حركة ثقافية وفنية سوفيتية، توخت إقامة ثقافة جديدة في مواجهة الثقافات المتقدمة التقليدية السابقة عليها، بقصد تصعيد الثقافة البروليتارية الخالصة إلى سطح حياة الأدب والفن.

بدأت الحركة الثقافية (ثقافة البرولت) مع ميلاد ثورة أكتوبر الاشتراكية عام ١٩١٧م. إلا أن جذورها تمتد لفترة قليلة ما قبل الثورة وتحت السطح في غير شرعية ILLEGAL حيث اشترك في الإعداد لها كتاب وفنانون ومفكرون لإبراز فكرة (الدولة السوفيتية الشابة). وبجهود العالمين بوجدانوف، بلا تينوف

A.A. BOGDANOV, V. F. PLETYNOV وقد استهدفت الحركة الثقافية رعاية القطاعات والطبقات الدنيا في المجتمع السوفيتي آنذاك.

FORM REVOLUTION

ثورة الشكل

(ثورة الشكل) أو الثورة على الشكل، تيار بدأ جهوده في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي مستهدفا تحرير الفن من أشكال التعبير الواقعي والطبيعي، والبحث عن أشكال جديدة مناسبة لكل فرع من فروع الفن.

لمست الثورة تيارات الطبيعية، البرناسية، الرمزية، التأثير به الا
أن الحديد الذي أنت به ظل متشابهها، أو لنقل مكررا للقديم المعصر
عليه.

امتدت ثورة الشكل إلى السنوات العشر الأولى من القرن
العشرين، ودخلت تيارات ومذاهب المستقبلية، الدادية، التكعيبية،
السريالية، البدائية الجديدة، الوظيفية، التركيبية.

ولا تزال (ثورة الشكل) تحاول التجديد بجهود معاصرة. ويتجلى
ذلك في أشكال (البوب POP فن الطقة، وفي الأوب OP) داخل حدود
الفن التشكيلي.

وفي الأدب تعمل الثورة في درامات الطليعة بعد الحرب العالمية
الثانية، وفي القصة الجديدة، وفي النهايات السعيدة للأدب.

أما في الموسيقى فنتمثل ثورة الشكل في الموسيقى المحددة. وفي
السينما في شكل (سينما فرايتيه) .

لكن مما لا شك فيه أن القرن العشرين بإصلاحاته وتطوراته قد
أعطى مجالا واسعا لثورة الشكل لتنمو وتزدهر ، وبخاصة بعد الحرب
العالمية الأولى.

TRILOGY

ثلاثية مسرحية

المفصود بتعبير (الثلاثية) هو ثلاث تراجيديات تمثل خلف
بعضها البعض في ثلاثة أيام متتالية، وهو نظام مسرحي كان متبعاً في
المسرح الإغريقي لنيل جوائز الدولة، في الأعياد الدينية مثل عيد الآله
ديونيرس DIONUSZOSZ اله الخمر والكروم.

لم يبق بين أيدينا من العصر الإغريقي من الثلاثيات إلا ثلاثية اسكيلوس AISZKULOSZ (٥٢٥-٤٥٦ ق.م) المعروفة باسم (الأورستية - ORESZTIA) والتي تتكون من ثلاث حلقات درامية منفصلة، لكن يربطها موضوع واحد.

والثلاثية هي:

- ١- أجامنون AGAMEMNON
- ٢- حاملات القرابين KHOÉPHOROI
- ٣- ربات العذاب EUMENIDÉSZ

وفي العصر الحديث حاول كُتاب دراميون كتابة دراماتهم على نمط الثلاثيات. من بينهم الدرامي الألماني فردريك شيلر FRIEDRICH SCHILLER (١٧٥٩-١٨٠٥م)، والدرامي الأمريكي يوجين أونيل EUGÉNE O'NEILL (١٨٨٨-١٩٥٣م). الأول بدرامته المعنونة (فاللينستين WALLENSTEIN)، وجاءت ثلاثيتها على الوجه التالي:

- ١- افتتاحية في بداية ستار اليوم الأول CURTAIN - RAISER
- بعنوان (مخيم فاللينستين) WALLENSTEINS LAGER
- ٢- الجزء الأول بعنوان الأخوان بيكولوميني - DIE PICCOLOMINI
- ٣- الجزء الثاني بعنوان (موت فاللينستين) WALLENSTEIN TOD

أما المؤلف الأمريكي يوجين أونيل، فقد كتب درامته المعنونة (الحداد يليق بالكثرا)

MOURNING BECOMES ELECTRA عام ١٩٣١م وفق نمط الثلاثية عند اسكيلوس، وتحديدًا على نظام (الأورستية) فهو يعيد في درامته هذه رؤية حديثة عصرية لنفس الشخصيات القديمة عند اسكيلوس. وتجيء ثلاثية أونيل في الثلاثية على النحو التالي:

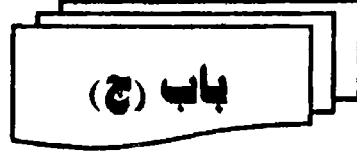
- ١- العودة إلى المنزل RETURNING HOME

WILD PURSUE

٢- المطاردة العنيفة

GHOSTS HOME

٣- بيت الأشباح



GASTON BATY

جاستون باتى

كاتب ومخرج ومهندس ديكور مسرحى فرنسى.

(١٨٨٥/٥/٢٦ - ١٩٥٢/١٠/١٣)

بدأ حياته المسرحية في فرقة

COMPAGNONS DE LA CHIMÈRE

ويعمل بعد ذلك في **THEÂTRE DE L'AVENUE** كمدير للمسرح في

الفترة ما بين ١٩٢٨، ١٩٣٠م. يعين جاستون باتى بعد ذلك مخرجا أول

لمسرح مونبارناس **THÉÂTRE MONTPARNASSE**، ويتأثر كثيرا

بأفكار الانجليزى جوردون كريج في ثلاثينيات القرن العشرين. وقد

ظهر هذا التأثير فيما أورده باتى من ديكورات مسرحية صممها، وتحمل

الرمزية من جانب، كما تحمل الكمالية والتمامية من الجانب الآخر .

كما ارتبط الديكور بعلاقة فكرية مع النص الدرامى، فتألف عنصرا

الفكر والتشكيل في أعمال جاستون باتى (ديكورا وإخراجا مسرحيا).

وجاستون باتى مجاهد من مجاهدى المسرح الفرنسى. فهو واحد من

الأربعة المصلحين في حركة الكارتل **CARTEL** التى انبثقت لاصلاح

حال مسرح فرنسا. كتب عدة دراسات فنية في المسرح، هى:

١- القناع والبخور - ١٩٢٦م

LE MASQUE ET L'ENCENSOIR

VIE DE L'ART ١٩٣٢م - ٢- فن المسرح من البداية إلى أيامنا هذه

THÉÂTRAL, DES ORIGINES À NOS JOURS.

٣- الستار المُدلى - ١٩٤٩ **RIDEAU BAISSÉ**

جاك روشيه

JACQUES ROUCHÉ

كاتب درامى ومخرج ومدير فنى فى المسرح الفرنسى. من مواليد لونيل LUNEL فى ١٦/١١/١٨٦٢ والمتوفى فى باريس فى ٧/١١/١٩٥٧م.

يدير روشيه مسرح الفن THÉÂTRE DES ARTS فى الفترة من عام ١٩١٠ إلى عام ١٩١٣م. ثم ينتقل للعمل بدار الأوبرا. يقدم روشيه منهجا تقدما فى مهنة الإخراج المسرحى فى بدايات القرن العشرين، فيحدد قواعد العمل الفنى فى كتاب يصدره عام ١٩١٠م بعنوان (فن المسرح الحديث L'ART THÉÂTRAL MODERNE)، ويتفق مع مسرحى الفن بموسكو ، كنستلر فى ميونيخ بألمانيا KUNSTLER-THEATER على اتباع القواعد الحديثة لمهنة الإخراج المسرحى معا.

يُطلق منهج إخراجه المشار إليه، كنموذج من نماذج الإخراج الحديث فى دراما (بوهيليه BOUHELIER المسماة) الصقلى - LE SICILIEN) عام ١٩١٠م. ويتعاون لإثبات وجهة نظره العصرية فى الإخراج المسرحى مع كبار الفنانين التشكيليين الذين أضفوا من عبقريتهم الكثير على مسرح الفن الفرنسى وعلى تجميل وتصميم ديكورات عروض أوبرا باريس. وعلى رأسهم داريوس ميلو (١٨٩٢م) DARIUS MILHAUD، آرتور هونيغر (١٨٩٢ - ١٩٥٥م) ARTHUR HONEGGER.

JACQUES COPEAU

جاك كوبو

(١٨٧٩/٢/٤ - ١٩٤٨/١٠/٢٠ م)

كاتب وناقد ومخرج وصاحب نظريات مسرحية. بدأ حياته المسرحية عام ١٩٠٩م بالعمل في مجلة أدبية شهرية تصدر بعنوان LA NOUVELLE REVUE FRANCAISE مع الكاتبين الفرنسيين أندرياس جيد ANDRÉ GIDE، جان شلومبرج JEAN SCHLUMBERG. في عام ١٩١٣ يُعد ويخرج مسرحية دستوفسكي (الأخوة كارامازوف LES FRÈRES KARAMAZOV) على مسرح روشيه - ROUCHÉ مسرح الفنون THÉÂTRE DES ARTS. وفي نفس العام يُكوّن فرقة مسرح ألبيه كولومبييه.

THÉÂTRE DU VIEUX- COLOMBIER

لإقامة مسرح حقيقي خالص للفرنسيين، وفق مواصفات خاصة لخشبة المسرح. فينفى كوبر بذلك كل التصورات التقليدية في المناظر من على خشبة المسرح، في أول أعماله الإخراجية للكاتب الإنجليزي توماس هايودو THOMAS HEYWOOD بعنوان (امرأة قتلها الحنان UNE FEMME TUÉE PAR LA DOUCER). ثم يخرج كوبو مسرحية شيكسبير (الليلة الثانية عشرة - TWELFTH NIGHT, OR, WHAT YOU WILL التي يكتسب بها شهرته في مهنة الإخراج المسرحي.

يسافر كوبو ما بين عامي ١٩١٧، ١٩١٩م مع فرقته إلى الولايات المتحدة الأمريكية. ومن بين أعضاء هذه الفرقة لوسين بوجار LUCIENNE BOGAERT، فالنتين تيزييه (تيسـييه) VALENTIN TESSIER، جوفيه JOUVET، ديلان DULLIN.

في عام ١٩٢٤م يهجر مسرحه الجاد عائداً إلى قريته بورجندي BURGUNDY حيث يكب على إعداد الممثلين الهواة الجادين.

في عام ١٩٣١م تكوّن مجموعة من تلامذته (جماعة الخمسة عشرة) COMPAGNIE DES QUINZE فرقة مسرحية وتلّف بمسرحياتها كل فرنسا. وفي عام ١٩٣٦ يعمل كوبرو مستشارا للمسرح الكوميدي فرانسيز الفرنسي، ويصبح في عام ١٩٣٩، ١٩٤٠، مديرا لمسرح الكوميدي فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE.
أهم أعماله النظرية كتاب (دراسات في الفن الدرامي ETUDES D'ART DRAMATIQUE) الذي كتبه في عام ١٩٢٣م.

JEAN- PAUL SARTRE

جان بول سارتر
(١٩٠٥ - ١٩٨٠م)

كاتب وعالم جمال ودرامي وفيلسوف فرنسي. من المتأثرين بفلسفة هايدجر MARTIN HEIDEGGER (١٨٨٩ - ١٩٧٦م) .. فلسفة الوجود التي انبثقت تعاليمها في القرن العشرين.

ينهج سارتر نهج صديقه ألبير كامى A. CAMUS (١٩١٣ -

١٩٦٠م) ورفيقة حياته الأدبية سيمون دي بوفوار SIMONE DE

BEAUVOIR (١٩٠٨ - ١٩٨٦م). ألف سارتر درامات مسرحية غلب

عليها الطابع الفلسفي .. منها جلسة سرية، الذباب، موتى بلا قبور،

المومس الفاضلة، الشيطان والإله الطيب، سجناء الطونا.

HUIS CLOS, LES MOUCHES, MORT SANS SÉPULTURE, LA PUTAIN RESPECTUEUSE, LE DIABLE ET LE BON DIEU, LES SÉQUESTRÉS D'ALTONA.

كما كتب دراسات في كتب بعنوان الوجود والعدم L'ÊTRE ET LE

NIENT. الكلمات LES MOTS. يفوز عام ١٩٦٤م بالجائزة العالمية

(نوبل NOBEL) لكنه يرفض الجائزة.

JEAN JACQUES ROUSSEAU

جان جاك روسو
(١٧١٢ - ١٧٧٨ م).

فيلسوف وكاتب سويسرى يكتب باللغة الفرنسية. أحد دعائم امتدادات عصر النهضة الأوروبى، برزت عبقريته من كتاباته، ومباراته في أكاديمية ديون DIJON حول موضوع هام هو (هل تتصل تطهيرات الأخلاق بالعلوم والفنون؟)

أثبت روسو أن الإنسان معدن جيد بطبعه إلا أن المدنية والمجتمع هما سبب نكبته وظلمه. وهو يركز في ذلك على وجهة نظر تُخفى وراءها تصورا فلسفيا تاريخيا له بعده واحترامه. رابطا بين الفعل ورد الفعل، معتبرا أن كل تطور ينشأ من حالة الجمود واللاتطور.

وعلى هذه النظرة يعتبر روسو المسرح أداة تخريب للأخلاق، وهو يرفضه رفضا تاما، كما يطلب استبدال وظيفته بالألعاب الشعبية المشتركة على غرار نظام إسبرطة القديم. كما يعتبر روسو الحواس شيئا غريزيا موجودا في الطبيعة، وكذلك الجمال في الفن.

يستهو به فن الموسيقى من بين بقية الفنون، وموسيقاه المثالية هي موسيقى الأوبرا الإيطالية.

JEAN VILAR

جان فيلار
(١٩١٢/٣/٢٥ - ١٩٧١ م).

ممثل ومخرج فرنسى. أحد تلامذة شارل ديبلان. ظهر لأول مرة على مسرح الأتيليه L'ATELIER. يُكوّن جان فيلار في عام ١٩٤٣ م فرقة مسرحية باسم مسرح الجيب THEATRE DE POCHE.

اشتهر فيلار في التمثيل بدور دون جوان لموليير . ثم مثل مسرحية (رقصة الموت DÖDSDANSEN لاسترندبرج، جريمة قتل في الكاتدرائية AMURDER IN THE CATHEDRAL عام ١٩٣٥ م للدرامي الإنجليزي توماس ستيرنز إليوت THOMAS STEARNS ELIOT (١٨٨٨ - ١٩٦٥م).

يحاول جان فيلار تحقيق وجهة نظره الدرامية الخاصة، التي تستند على عاملين. العامل الأول، الإلقاء المُجود للحوار في المسرح. والعامل الثاني، اللعبة التمثيلية في فن الممثل.

في عام ١٩٥١م يؤسس فيلار مسرحا شعبيا في باريس ، وفي قصر شيو CHAILLOT الذي يتسع ٢٦٠٠ متفرجا. ويقدم المسرح القومي الشعبي THEATRE NATIONAL POPULAIRE. ومع أن الدولة قد قدمت إعانة مالية للمسرح، إلا أنها أطلقت يد فيلار في التخطيط الفني والريبرتوار. وتوجه المسرح إلى المثقفين والطلاب والشباب الفرنسي وصعد على خشبة المسرح الفرنسي الشعبي كل من الدراميين كورني، راسين، موليير، هوجو، سوفوكليس، إيسن، أرسطوفانيس، بيرانديللو، تشيكوف، برخت.

في عام ١٩٦٢م يعتذر جان فيلار عن إدارة المسرح ، ويتجه للإخراج المسرحي خارج فرنسا. فيخرج في إيطاليا وبرلين (ألمانيا).

JEAN COCTEAU

جان كوكتو

من مواليد ميزون لافيت MAISONS - LAFFITTE في ١٨٨٩/٧/٥، والمتوفى في باريس في ١٩٦٣/١٠/٩م. شاعر ودرامي ومخرج سينمائي فرنسي. كتب شعرا ونثرا للباليه . أثارت كتاباته نوعا

من المشكلات سواء في الدراما أو في الباليه. حرص كوكتو على ملازمة مرحلة الإخراج على المسرح في كل ما يكتبه أو يحرره ليصعد على خشبة المسرح.

وقد أتاحت له هذه الطريقة العمل مع كثير من مصممي الرقص الفرنسيين والأجانب.

١- سرجى بافلوفتش جاجيف SZERGEJ PAVLOVICS GYAGILEV

٢- ليونيد مياسين LEONYID MJASZIN

٣- فاكلاف نيجينسكى VACLAV NYIZSINSZKIJ

٤- ميهايل فوكين MIHAIL FOKIN

كما لاحظ أعماله المسرحية في اخراجات المخرجين الفرنسيين لها (شارل ديبلان، لوى جوفيه، جورج بتوف).

.CHARLES DULLIN , LOUIS JOUVET, GEORGES PITOEEF

JEAN- LOUIS BARRAULT

جان لوى بارو

من مواليد ٨/٩/١٩١٠م. والمتوفى عام ١٩٩٤م ممثل ومخرج مسرحى فرنسى. أعد نفسه لدراسة التصوير الزيتى، لكنه يتقابل عام ١٩٣١ صدفة مع المخرج المسرحى الفرنسى شارل ديبلان (١٨٨٥- ١٩٤٩م) فيتحول إلى ممثل صغير معه ليؤدى دور خادم صغير في مسرحية (فولبون VOLPONE لبن جونسون) التى كان يخرجها أستاذه ديبلان في مسرح (الأتيليه - ATELIER).

ثم يتعرف بارو على الفنان الفرنسى المتخصص في فن البانتومايم إيتيين مارسيل داکرو ETIENNE- MARCEL DECROUX،

فيقدم بارو ما تأثر به من البانتومايم في أول أعماله المسرحية إخراجا من نوع المايم بعنوان AUTOUR D'UNE MÈRE عام ١٩٣٥م. بعدها يترك بارو مسرح الأتيليه، ويؤلف فرقة مسرحية خاصة باسم LE GRENIER DES AUGUSTINS ويخرج في هذه الفرقة مسرحيتي NUMANCIA، الجوع . الأولى من تأليف سافدرا ميجوويل دي سرفانتس (SAAVEDRA MIGUEL DE CERVANTES ١٥٤٧-١٦١٦م). والمسرحية الثانية من تأليف الفرنسي كنوت هامسون KNUT HAMSUN.

في عام ١٩٤٠م يتعاقد بارو مع الفرنسي جاك كوبو JACQUES COPEAU (١٨٧٩-١٩٤٨م) عضوا في مسرح الكوميدي فرانسيز. وفي هذا المسرح .. بيت فرنسا العتيق يُمثل بارو أعظم أدواره المسرحية، في عام ١٩٤٦ يترك الكوميدي فرانسيز ليؤلف مع زوجته الممثلة الفرنسية ماديلين رينو MADELEINE RENAUD (من مواليد ١٩٠٣/٢/٢١م) فرقته المسرحية الخاصة على مسرح الماريني THÉÂTRE MARIGNY. كان ممثلا ومخرجا ومديرا فنيا للمسرح. واستطاع بارو أن يرفع الفرقة إلى مصاف المرتبة العليا لمسرح باريس . أدخل في ريبورتوار مسرحه أعمال كل من موليير MOLIÈRE، ماريفو MARIVAUX، جورج فيدو GEORGES FEYDEAU (١٨٦٢-١٩٢٤م) وقدم من الكتاب الجدد بول كلوديل PAUL CLAUDEL (١٨٦٨-١٩٥٥م)، ألبيير كامى ALBERT CAMUS (١٩١٣-١٩٦٠م).

تتحول فرقته من مكانها إلى مبنى مسرح الأوديون وتتخذ اسما جديدا لها هو مسرح فرنسا THÉÂTRE DE FRANCE. ومع هذا التحول تكسب الفرقة الإعانة الحكومية باعتبارها فرقة من فرق الجمهورية الفرنسية الرسمية. وفي مسرح فرنسا يصعد الكتاب يوجين

يونيسكو E. IONESCO، فرانسواز بيلاندو FRANCOIS
BILLETDOUX

يُزاح بارو عن منصب الإدارة الفنية للمسرح في عام ١٩٦٨م إثر اتهام سياسي من الدولة. لكن تبقى أعمال الفنان خالدة باقية. فاتجاهاته الفنية نحو المسرح الشامل TOTAL THEATRE، ومدرسته في فن البانتومايم، وإيقاع إخراجة الدقيق، وحركة ممثليه الموحية بالرشاقة والعقلانية تبقى داخل الحركة المسرحية الفرنسية حتى يومنا هذا.

JERZY GROTOWSKI

جرسى جروتفسكى

من مواليد رزيسوف RZESZOW في ١١/٨/١٩٣٣م. مخرج ومدير مسرحى بولندى تعلم فنون المسرح في كراكو KRAKKO، ثم في موسكو. أخرج لأول مرة في حقول الإخراج دراما يونيسكو (الكراسى LES CHAISES) في عام ١٩٥٧م.

التحق جروتفسكى بفرقة مسرح الجيب (أوبول - OPOLE) مسرح الثلاثة عشر صفا .. TEATR 13 REZDÓW، ثم أصبح مديرا فنيا لهذه الفرقة. قدم في الفرقة العديد من العروض الفنية من الشعر والقصة والدرامات البولندية والكلاسيكية العالمية. وجه مسرحه يقترب من وجه مسرح القسوة في إجراءاته، لتعمده إهمال فنيات الأزياء والديكور وفن تخطيط الوجه (الماكياج).

رحل مع مسرحه عام ١٩٦٥م إلى مدينة فروكلاف WROCLAW ليتابع أبحاثه في المسرح. ثم سافر بنفس الفرقة إلى عدد من الدول الأوروبية. يرتبط بجمهور لا يزيد على المائة متفرج

(١٠٠) في العرض الواحد. وهو يُصر على هذا العدد في عروضه، حتى خارج بلده بولندا. في عام ١٩٦٧م يزور بريطانيا وفرنسا. وفي عام ١٩٦٨م يقدم عروضه على مسارح الولايات المتحدة الأمريكية. يحمل مسرحه نظريته الخاصة بفلسفة الممثل الذي يتفاعل مع الغريزة والحدث الخارجي عنده في وقت واحد، ليبقى الجسد هو سلاحه الوحيد في عملية التأثير المسرحي. أطلق جرسى جروتفسكى على مسرحه تعبير (المسرح الفقير)، الخالي من الديكور والأزياء المسرحية والماكياج، في مواجهة قوية مع المسرح الثرى.

جلسة التدريب المسرحي (بروفة) REHEARSAL

جلسة التدريب المسرحي أو (البروفة) هي الإعداد المستمر اليومي للعرض المسرحي، لكل العاملين في المؤسسة المسرحية (المسرح).

يتعاون الفنانون المشتركون في عرض ما- كل بحسب توقيت مخصص له - مع المخرج المسرحي لتنفيذ برنامج عمل البروفات وفق خطة المسرح.

إن الممثل هو الذى يحتل أطول وقت في جلسة التدريب. لكن هناك بروفات خاصة للتقنية تجرى في البداية منفصلة عن بروفات التدريب التمثيلي، ثم تنضم إليها فيما بعد.

تحتاج التدريبات المتنوعة في المسرح الدرامى إلى خشبة المسرح، وقاعة للقراءة الأولى، وقاعات للباليه. وقاعات مُحكمة الصوت للكورس أو الكورال (حالة وجوده في النص المسرحي).

عادة ما تجرى التدريبات على المسرحية في سنة أسابيع، ويوميا لمدة أربع ساعات كاملة. هذه قاعدة العمل في المسارح القومية في أوروبا الغربية والشرقية. وفي الأوبرا، فإن بروفات المغنيين أو الغناء الفردي (سولو SOLO) تكون منفصلة تماما، ولها وقتها المحدد لها، والمختلف عن ميعاد جلسة تدريب الأوبرا.

تستهل جلسات التدريب العمل المسرحي - بعد قراءة المسرحية- بالبروفات التحليلية . وفيها يُفلسف المخرج وجهة نظر الإخراج للنص المسرحي، ويُعرّف الممثلين بعلاقات الشخصيات بعضها البعض، ويبين مراحل سير الدراما، ومحطات التطور فيها ، ثم محطات تطور الشخصيات المسرحية، شخصية إثر شخصية. يشرح المخرج كامل تصوره ورؤيته العامة للدراما، وخصائص الشخصيات.. الخصائص العامة والخصائص الدقيقة. كما يتحدث عن تخيله للديكور أو المنظر المسرحي، أو طريقة التغيير ، أو الانتقال من مشهد إلى مشهد تابع.

ثم ينتقل العمل المسرحي بعد ذلك إلى تدريبات (التركيز). وفيها تكون جلسة التدريب أكثر جدية وعمقا. إذ يتطرق المخرج في هذه الجلسات إلى المشكلات في العلاقة التمثيلية وطرق حلها، بل وتطبيق الحلول مباشرة مع الممثلين بالأداء والحركة المسرحية معا وفي انتقال متتابع من مشهد إلى مشهد يليه، لتتسع الصورة التسلسلية في ذهن الممثل. وفي بروفات التركيز هذه يسعى المخرج إلى شرح حلول التقنية حتى يتخيلها الممثلون وهم يؤدون بروفات التركيز. في محاولة للاقتراب من الصورة العامة والجمالية للمشهد المسرحي. كما يذهب المخرج إلى إيضاح الحالتين الداخلية والخارجية لممثل الأدوار المسرحية.

تحتل - إلى جانب ما تقدم - الحركة المسرحية جزءا هاما من هذه الجلسات التدريبية. ويعطى المخرج اقتراحات ومشروعات حلول

لمشكلات فنية أو تقنية مستقبلية ، حفاظا على الوقت الباقي على العرض الأول. خاصة إذا ما استدعت هذه التقنيات تجهيزات فنية مسبقة..

وفي هذه الجلسات يتعرف الممثلون على الصورة الفنية العامة للرؤيا الإخراجية التي سيظهر بها العرض المسرحي.

ثم، تتبع المرحلة الثالثة من العمل في جلسات التدريب. وأعنى بها بروفات (التذكير). وفيها ينهج الممثل نهجا احترافيا كالعرض سواء بسواء. بعد أن يكون قد استوعب في تدريبات (التحليل، التركيز) كل جوانب عمله، ووضع يده في دقة على متطلبات الدور (إلقاء وانفعالا وإحساسا وحركة مسرحية). وتظهر في تدريبات التذكير هذه صورة قريبة من الصورة التي سيظهر عليها العرض المسرحي... على الأخص فيما يتعلق بفن الممثل. وتكون ملاحظات الإخراج في هذه التدريبات ملزمة،وبلا مناقشات . تحتل تدريبات التذكير أطول وقت في مراحل الجلسات نظرا لأهميتها في تحديد الصورة المثلى لجلسة التدريب الجيدة النافعة.

إلى جانب جلسات تدريب الممثلين وفي وقت آخر بطبيعة الحال تجرى جلسات العمل الفني للديكور والأزياء والإضاءة المسرحية والمهمات المعمول بها في العرض (الإكسسوارات).

وجلسة الديكور، يقدم فيها مهندس أو مصمم الديكور أو المناظر ما أنجزه من رسومات أو ماكيتات إلى المخرج مرسومة ومجسمة وملونة. في المرحلة الثانية يضع مصمم الديكور (ديكورا قديما كروكيا) يوافق تماما ديكور المسرحية وبذات الأبعاد والارتفاعات والأحجام ، لينفذ الممثلون الحركة المسرحية عليه في دقة تامة، حتى إتمام ديكور المسرحية المعروضة قبل الافتتاح بعشرة أيام كاملة. كما يقترح المصمم إكسسوارات مؤقتة تشابه الإكسسوارات الأصلية في

العرض، وفي نفس أحجامها وأطوالها للعمل بها في كل جلسات التدريب. ويكون مدير خشبة المسرح وعامل الإكسسوار معا هما المسئولان عن هذه المهمات، وعن تواجدها على خشبة المسرح في كل جلسة تدريب للممثلين.

بعد إتمام الديكور المخصص للعرض، يُنقل على خشبة المسرح في جلسة تدريب خاصة بعيدة عن جلسة التدريبات للممثلين. ويقوم مهندس الديكور بواسطة عمال وتقنيي المسرح الديكور في أماكنه. ويستكمل المصمم الفروق التي يمكن أن تنشأ، أو يعدل ما يمكن أن يقترحه المخرج بعد وقوف الديكور على خشبة المسرح.

ثم يتدرب العمال على مناطق تغيير الديكور وفق المشاهد وتسلسل الأحداث والمناظر المسرحية، وبنفس السرعة التي سيجري عليها نظام العرض المسرحي دون زيادة أو نقصان.

يبدأ بعد ذلك مهندس أو فني الإضاءة عمله في إضاءة الديكور المسرحي (بعيدا مرة أخرى عن تدريبات الممثلين).

يستمر العمل مجتمعا بعد ذلك (ممثلون ومناظر وإضاءة، وعناصر أخرى إن وجدت) لسبعة أيام كاملة. تجرى فيها المسرحية يوميا وكاملة من البداية إلى النهاية. وفي الأيام الأولى لهذه الجلسات العامة الكاملة، يجري قياس الباروكات أو الأقفعة على الممثلين، ويقومون كذلك باستعمالها.

في هذه الجلسات السبعة الأخيرة، تظهر روح العرض المسرحي مسبقا بفعل الاشتراك الفعلي للفن التشكيلي على الخشبة في عناق مع فن الأداء التمثيلي (انفعالا وحركة)، وفن الأزياء المسرحية. في هذه الجلسات الأخيرة يتواجد (مُصلح) الأزياء، الذي يُقصر أو يُفضض من زي ممثل بحسب الحاجة إلى ذلك، بغية الراحة التامة للممثل في ملابس للزي. ويكتشف (المصلح أو ألترزي) هذه القيافة من طبيعة الحركة

المسرحية التي يتعامل بها الممثلون . وفي اليوم التالي- أى في جلسة التدريب التابعة- تكون كل الإصلاحات في الأزياء قد تمت تماما. وفي نفس هذه الجلسات الأخيرة، يتعود الممثلون على خلع ولبس وتغيير الأزياء بحسب حاجة المشاهد والفصول في العرض المسرحي، وبحكم سرعتها التي تتطلبها الدراما أحيانا. بعد بروفات التذكير، وبروفات العمل مكتملا بالديكور والأثاث والأزياء وفن تخطيط الوجه (الماكياج)، يصل العرض إلى ثلاث بروفات نهائية أخيرة.

تجرى المسرحية بالتعبير الدرامي، أو هي تُمثل كاملة دون توقف حتى بين الفصول. إذ يعطى المخرج تعليماته بأن تكون الاستراحات بين الفصول ، في نفس الزمن الحقيقي الذي سيكون عليه العرض المسرحي. وتفصل خمسة عشر دقيقة الفصول عن بعضها البعض في أغلب الأحوال. وفي ربع الساعة هذه، يجرى على الخشبة تغيير الديكور- وفي الوقت المحدد تماما- إذا لزم الأمر ذلك. وفي نفس ربع الساعة هذه يستعد عمال الإضاءة لتغيير مؤشرات جهاز الإضاءة العام استعدادا للفصل الثاني أو الثالث... وهكذا جرى العرف في هذه التدريبات النهائية الأخيرة أن يحضرها كل طاقم المسرح الفني من عمال وفنيين وفنانين ونقاد يدعون لهذا الغرض وأساتذة الأكاديميات الفنية والعلوم الإنسانية وعائلات الفنانين وأصدقائهم. هذه الدعوة للجماهير المتخصصة في الفنون المسرحية إلى حد بعيد، الهدف منها إشعار الممثلين بجماهير تجلس في صالة الجماهير، كصورة العرض المسرحي سواء بسواء. وحتى لا يمثل الممثلون أمام صالة جماهير خاوية من الجماهير.

بعد هذه الجلسة الهامة في حياة العرض المسرحي، يلجأ المخرجون الحديثون إلى ما يسمى ويعرف باسم بروفة (التسميع). وهي

جلسة تدريب يجلس فيها الممثلون في أية حجرة تسعهم، أو على خشبة المسرح، ويلقون المسرحية كاملة- وبقدر يسير من الانفعالات في الدور- على طريقة **RUNTHROUGH** بمعنى بنظرة خاطفة يتفحصون فيها كلمات وحوار أدوارهم، وبأقل الانفعالات، كما سبق الإشارة إلى ذلك. وفلسفة هذه الجلسة (التسميعية) أنها تساعد الممثل - الجالس مستريحا آنذاك، وبلا أية حركة مسرحية - على تركيز الحوار، وعلى التأكد من معرفته الكامل بالمفاتيح ونهاية الجمل التي يتسلم منها دوره أو حوارها مع بقية الشخصيات الأخرى.

طبيعي أن تنشأ عند المخرج ملاحظات طفيفة بعد هذه الرحلة الطويلة والشاقة والجادة من نظام التدريبات . ويُدون مساعد المخرج هذه الملاحظات في الجلسات التدريبية الأخيرة في كراسة ملاحظات. حتى إذا ما انتهى التمثيل، صعد المخرج ومساعدته إلى خشبة المسرح. يجلس الممثلون جلسات مريحة، كل بحسب ما يهوى على الديكور. ويبدأ المساعد في قراءة الملحوظة رقم ١، ويُعدل المخرج للممثلين صحة الملحوظة سواء كانت تتعلق بالأداء التمثيلي، أو طبقة الصوت، أو الانفعال ودرجته، أو الحركة المسرحية. وميزة هذه الطريقة في العمل المسرحي وفي نهاياته تحديدا، أن الممثل يستقبل هذه الملاحظات واللمسات الأخيرة، وهو بعيد عن حالة الانفعال في الدور، وهو قريب كذلك من الهدوء والرسوخ العقلي والعقلاني. فيسهل عليه بعد ذلك فهمها ومن ثم تصحيحها أو تنفيذها في يسر وراحة. وقد يقتضى الأمر عند المخرج أن يتحرك ليشارك الممثل ما يطلبه أو ما يقصد إليه المخرج من تصحيحات أو ملاحظات.

فإذا ما وجد المخرج خلافا في مشاهد معينة- وعادة ما لا يجد- فإنه يقيم (أجزاء تدريبات) لهذه المشاهد وحدها لإصلاحها. كما من حق المخرج أن يكتشف خلافا أو تطويلا في المسرحية بعد العرض على

الجماهير الخاصة التي تحضر هذه الجلسات. وهو لذلك يلجأ إلى بعض الحذف الطفيف الذي قد يسبب مللا في بعض أجزاء العرض المسرحي. وفي مثل تلك الحالات، فإن الملقنين (مُلَقِّن الجانب الأيمن من خشبة المسرح ومُلَقِّن الجانب الأيسر من نفس الخشبة) يسرعان بإجراء الحذف على نسختيهما. ويُخطران بهما الممثلين على انفراد، في جلسة خاصة معهم.

هذا هو التسلسل العلمي والفني لبروفات وجلسات التدريب المسرحي لتحقيق الألمعية الفنية، وإعطاء الفرصة كاملة للمشاركين في العرض المسرحي للسير رويدا رويدا- وفي طبيعية وأمانة- تجاه التعامل مع الفن المسرحي.

هل يتبع مسرحنا العربي هذا الطريق العلمي مستقبلا؟ أرجو ذلك.

COLLECTIVISM

الجماعية

الجماعية بالمعنى السياسي أو الاجتماعي المعروفة به، هي مبدأ اشتراكي يقول بسيطرة الدولة أو الشعب على جميع وسائل الإنتاج والنشاط الاقتصادي.

أما الجماعية في الأدب والفن فهي تعنى تيارات الطليعية (وبخاصة مذاهب التعبيرية والتجريدية والفعالية). والفعالية مذهب خلقى يُعنى بمتطلبات الحياة الفعلية ومنجزاتها أكثر من عنايته بالمبادئ النظرية. وكل هذه التيارات والمذاهب تحاول أن تنتقص من النظرة المستقلة الذاتية لصاحب التكوين الفنى، في سبيل إثبات الجماعية، التي ينبغى أن يكون لها المقام الأول في عملية التكوين الفنى.

حاولت جماعة الفنانين الجماعيين توحيد صفوفهم وجمع جهودهم في التكوين الفنى الواحد لاثبات قوته. ويرى بعض الفلاسفة أن فكرة الجماعية في الأدب والفن هى فكرة خاطئة. وهم يستندون في وجهة نظرهم على أن أصل جوهر التكوين الفنى أو الخلق الفنى ما هو إلا نظرة ذاتية للفنان، يخرج منها إلى الإيضاح وإلى التعبير وإلى عكس الأشياء من وجهة نظر واحدة .. هى وجهة نظره فقط .

AESTHETICISM

الجمال - الجمالية

نوعية اسطاطيقية. وهو درجة من درجات علوم الجمال (الاسطاطيقا)، التى تتعرض دائما للبحث والنقاش. ترفض التيارات الموضوعية- أدبية كانت أم فنية- الجمال والنظرة الجمالية في تكويناتها ... فهى لا تقبل (الجمال للجمال) أو (الجمال الصرف البحث) كما يطلقون عليه. لأن الجمال عندها يعنى الأخلاق تارة، كما يعنى الهدف تارة أخرى. حتى وإن عجزت هذه التيارات أو أصحابها عن إعطاء نظرة محددة كاملة لما يحملونه من آراء.

وبين الحقيقيين الحسيين، والوجدانيين الاعتباريين تظهر وتقوم مشكلة تحديد معنى الجمال.

فالأولون يرون وجوده كواقع من الأهمية بمكان في حركة التكوين الفنى، ولمحه، ورؤيته رؤى العين. بينما يرى الآخرون مواجهة الرأى الأول، بل والتضاد معه، على اعتبار أن الجمال عندهم هو

مضمون ذاتى واع تحمله الشخصية داخل وجدانها دون ما حاجة إلى الواقعية في إظهاره حسيا حقيقيا.

وتختلف النظرة المادية عند الماديين بالنسبة للجمال. فهي لا تتبع آراء الحقيقيين الحسيين، كما لا تهتم بنظريات الوجدانيين الاعتباريين. ويعتبر الماديون الجمال (نوعية طبيعية). فكل شيء وكل تكوين فنى عاكس مخلص أصيل لابد أن يحتوى على مضمونات جمالية حقيقية. وعلى هذا فلا يصبح الجمال ذاتيا تحمله الشخصية، أو هو ينبع من وعيها الخاص. وإنما يكون - حسب نظرهم - مستمدا من حياته وأصله.. أى من وجود المجتمع ذاته، وفي غير انفصال عنه.

تبحر في نظرية الجمال فلاسفة اليونان القدامى أفلاطون، أرسطو PLATO, ARISTOTLE وفي آراء متعارضة. وفي القرون الوسطى يعتبر القديس أجستون AGOSTON "أن الله هو المصدر الأصلي للجمال، وهو القياس الأعلى له"

أما في عصر النهضة فيتعرض لنظرية الجمال كل من ألبرتى، ليوناردو دافنشى، ميكلانجلو

L.B. ALBERTI, LÉONARDO DA VINCI, MICHELANGELO

باعتباره الفكرة الذهبية المثالية الناتجة عن التوافق والانسجام المحدد للطبيعة. ويكاد يتفق فولتير VOLTAIRE معهم حين يعتبر الجمال أحسن الأنواع التى تقلد الطبيعة في الفن.

هذا بينما يرى ديدرو D. DIDEROT أن الطبيعة شيء والجمال شيء آخر. فميزات الجمال في الطبيعة عنده هي النظام والانتظام والوحدة وكلها من عمل وصنع الفرد. بينما الجمال في الفن هو إبراز وعكس الواقع والحقيقة. وعلى ذلك فهو يعتبر الجمال في الفن مؤديا لدور الحقيقة في الفلسفة. إذ ما هي الحقيقة؟ هي أن تكون أحكامنا ملائمة لتكويناتنا الفنية الطبيعية. تماما مثل الموقف في الفن.

بعد ذلك يتعرض الفلاسفة هجل، هوجو، كانط

G. W. F. HEGEL , V. HUGO, I. KANT

للجمال في نظريات فلسفية مختلفة. فبينما يرى هجل أن الجمال في الفلسفة وليس في الفن، على اعتبار أن التعبير الفني لا يزيد عن كونه (نظرة خالصة) للواقع. يؤكد فكتور هوجو على الخصائص وليس على الجمال. ويضيف كانط- الذي انبثقت في عصره الاسطاطيقا الكلاسيكية الألمانية - الكثير من الآراء المثالية الوجدانية التي تؤيد أن الجمال هو الأمر الرائع بلا نفع أو مصلحة.

وبعد سنوات ١٩٥٠م تُحدد الاسطاطيقا الماركسية وجهة نظر الجمال على يد ليفسك M.LIFSIC والتي تقول بأن الجمال ليس هو الخصائص الطبيعية للموضوع.

ويرى لوكاتش جيرج L. GYORGY أنه لا بد من وضع حد فاصل بين الجمال في الفن والجمال في غير الفن. والجمال الطبيعي عنده هو الراحة واللفظ، بينما في الفن هو الشكل الاسطاطيقي لمهمة التجربة الفنية وأهدافها.

أما بارنا BARNNA فيرى أن التكوين الفني (يقصد بذلك الجمال في الفن) كلما تضمن متطلباته الدرامية، احتوى على الكثير من الجمال.

AESTHETICS OF THEATRE

جماليات المسرح

جماليات المسرح، فرع من فروع علم الجمال. يُسمى في العصر الحديث (علم الجمال المسرحي). وهو علم يبحث في تاريخ جماليات المسرح عبر العصور ليثبت العلاقة بين الجمال والمسرح. ويناقش ويحلل التيارات الموضوعية في الآداب والفنون التي ترفض أو

تقبل الجمال أو النظرية الجمالية في تكويناتها. ولما كان الجمال نوعية اسطاطقية، كدرجة من درجات علوم الجمال، فإن البحث يجرى في نظريات الجمال للجمال، أو الجمال الخالص البحث، إذ أن الجمال عند هذه التيارات يعنى الأخلاق تارة، كما يعنى الهدف تارة اخرى. تبحث جماليات المسرح تخصيصا في قواعد وأشكال النشاط والإبداع الفنى في المسرح. فتتطرق إلى نوع الدراما، ومظهر العرض المسرحي، والحقائق في الفن . كما تتعرض الجماليات كذلك للمنهاج الدراماتورجية في المسرح عبر العصور، وعلى الفن المقارن، ومشكلات التطبيق عند الممثلين، وعلاقة الجمهور بالمسرح. أفكار وأفكار، فتحها لنا علم الجمال المسرحي في العصر الحديث.

AUDIENCE – PUBLIC

الجمهور

أصل الكلمة اللاتينية PUBLICUS . ومعناها مجموعة المشاهدين والمستمعين للعرض المسرحي الفنى، كما يعنى التعبير كل المستقبلين لكل عمل فنى آخر . والجمهور - مهما كانت شاكلته - واعيا أو غير واع، مثقفا كان أو متخلفا- هو في النهاية الحكم الحقيقى والفعلى على مختلف الانتاجات الفنية في أى فرع من فروع الفن. في العروض الحديثة يمكن أن يقوم الممثل بالتمثيل وممارسة فنه ومهنته وسط صالة الجمهور، بما يتشابه مع بعض العصور سابقا، كما في دراما (السوق) في عصر القرون الوسطى. أو في اتصال بينه وبين الجماهير المشاهدة، كما في كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتى).

واليوم، يمكن أن يحدث العكس. مثلا بأن تصعد الجماهير لتحتل مكانها على خشبة المسرح ووجهها لوجه مع صالة الجماهير، ويحدث ذلك بطبيعة الحال في مسرحيات يقتضى مفهومها الدرامى مثل هذا الشكل الفنى في الإخراج المسرحى.

AUDIENCE

جمهور النظارة

هى الجماهير الحاضرة فعليا(فعلا وحقا) ACTUALLY فى العرض المسرحى. تصل هذه الجماهير إلى مقاعدها فى الصالة أو فى المقصورات بناء على معرفة بالكاتب الدرامى، أو المسرحية، أو عنوان المسرحية، أو قائمة توزيع الأدوار (لممثل معين)، أو من جراء وأحيانا الإعلان عن المسرحية . وأحيانا ما تصل للمسرح نتيجة قراءتها مسبقا للدراما، وبخاصة فى حالة الدرامات الكلاسيكية، لمعرفة الفروق بين القراءة والعرض فى المسرح . ومن مهمات المسرح أو الفرقة المسرحية الخاصة تعريف الجمهور بعصر الدراما وبمضمونها وبتاريخها فى برنامج يُطبع لهذا الغرض. هذا البرنامج الذى يمثل توثيقا هاما للمسرح والفرقة المسرحية والعرض المسرحى، والجماهير أيضا. بإطفاء صالة الجمهور، يصدر من المسرح أول توجيه للجمهور للانتباه إلى بدء العرض. وهى أول خطوة تجاه التركيز من الجماهير على مكونات العرض من كاتب درامى إلى ممثلين ومخرج وديكور وإضاءة. هذه الخطوة الحاسمة هى المدخل إلى عالم الدراما، إذ تبدأ معها (العلاقة) الفنية بين المسرح والجمهور لتحوى استرسال المسرح فى توليد المعاشة وإيصال الانطباعات والتأثيرات الواحدة بعد الأخرى، بين الحزن والبكاء والدموع والضحك والترفيه والاستحسان والتصفيق.

فالجمهور - وبخاصة في المسرح - بحضوره الحي وتفاعله الأني يمتص العرض ، وينفعل بما يراه، ويقدم رد الفعل نتيجة الفعل المسرحي لحظة بلحظة دون تأخير أو تسويق.

وجمهور المسرح الذي يتعايش معا في لحظات انسياب العرض المسرحي، ليس منتظما أو متسقا. فلا وجود للاتحاد أو التوحيد بينه قبل بداية العرض، وبخاصة في المزاج والأحاسيس. كما أنه مختلف السن والمشارب والتعليم والثقافة والخبرة الشخصية والخبرة الفنية وطبقات المجتمع والميول السياسية. ولكل هذه الاختلافات شأنها وتأثيراتها على قبوله أو استحسانه أو رفضه للعرض المسرحي في النهاية. بعكس المشاهدين من الأطفال الصغار الذين يعتبرون كل ما يقدمه العرض في المسرح حقيقة كاملة.

يتكون جمهور التدريبات النهائية في المسرح من النقاد والكتاب والدراميين والفنانين وأساتذة المهنة في كليات ومعاهد الفنون المسرحية، وأقارب الفنانين ومعارفهم وبعض أصدقاء المسرح.

والجماهير من المواطنين العاديين يبحثون عادة عن الترفيه في المسرح. إلا أن الجمهور أحيانا ما يشكل حوادث هامة في تاريخ المسرح. حين تخرج الجماهير عن مهمتها في الفرجة المسرحية، وتتفعل (سياسيا) لحدث ما تثيره في النفس أحداث المسرحية. كما حدث عام ١٨٣٠ م في دراما (هرنانى HERNANI) لفكتور هوجو VICTOR HUGO (١٨٠٢ - ١٨٥٥م) عندما ثارت الجماهير في ليلة العرض الأولى بسبب المفهوم الرومانتيكي الذي تضمنته الدراما وهم جلوس في مقاعد مسرح الكوميدي فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE. وما حدث كذلك في المسرح العربي، في المسرح القومي المصري في ليلة البروفة الأخيرة لمسرحية عبد الرحمن

الشرقاوى المعنونة (الحسين ثائرا وشهيدا) في مسرح حديقة الأزيكية بالقاهرة.

أما عن سلوك جمهور المسرح، فهناك العديد من الدراسات (السيولوجية) التي تُغطى هذا الجانب من حياة الجماهير في المسرح.

JOAN LITTLEWOOD

جوان ليتلوود

(من مواليد عام ١٩١٤م). مخرجة مسرحية إنجليزية تعمل منذ عام ١٩٤٥م في مسرح المعمل THEATRE WORKSHOP الذى أسسته لتجوب به - كفرقة مسرحية معملية - الريف والمدن الإنجليزية. في عام ١٩٣٥ تؤجر الفرقة لفترة زمنية المسرح الملكى THEATRE ROYAL الواقع في أحد أحياء العمال في لندن. وقد خصتها الجماهير بنجاحات لم يسبق لها مثيل. وقد شجعها هذا الاستقبال للسفر مع فرقتها إلى مسرح الأمم بباريس لتعرض عليه عروضها عام ١٩٥٥م، فتصادف نجاحا مماثلا لنجاح فرقتها في لندن.

تدخل ليتلوود المرحلة الثانية من مراحل حياتها الفنية بعد عام ١٩٥٦ م. فتؤدى دورا هاما ومصيريا في حياة مسرح الطبقات الشعبية. في عام ١٩٦١م تنفصل عن مسرحها التى قطعت في حياته شوطا ملحوظا . وترضى بالإخراج بين الحين والحين فيه.

يتميز أسلوب إخراجها في مزيج كيميائى فنى من فن برخت، والكوميديا دى لارتى COMEDIA D'LLARTE ، والدراما الموسيقية الإنجليزية الحديثة. وهى تملأ عروضها الإخراجية بعناصر فن الإخراج الحديث من البانتومايم، وفى تأييد للارتجال وفنونه . هذا الارتجال الذى لا يظهر إلا بعد تنظيم محسوب في دقة مع الممثلين،

وتحديد المشاهد التي ستحوى مكانا زمنيا من نوع الارتجال المنظم
المهذب .

أهم أعمال المخرجة الإنجليزية جوان ليتلوود هي:

١- شفايك الجندى الشجاع، تأليف ماکول، هاشك , MACCOLL

HASEK

٢- ريتشارد الثاني- وليم شيكسبير

SHELAGH
DELANEY

٣- نقطة عسل- شيلا ديلاي

٤- أوه.. ما هي الحرب المحبوبة ؟ - تشيلتون

CHILTON, OH, WHAT A LOVELY WAR?

GOTTHOLD APHRAIM LESSING

جوت هولد أفرايم ليسنج
(١٧٢٩-١٧٨١م)

شاعر وكاتب وناقد ألماني .من أكبر الشخصيات الألمانية
الفكرية بعد عصر النهضة الألمانية. في دراسته القيمة عام ١٧٦٦م
بعنوان (الكون أم الرسم أم الشعر؟) يجيب ليسنج على الأسئلة الباحثة
عن الحدود بين فنى الشعر والفن التشكيلي وتتخلص إجابته في " أن الفن
التشكيلي فن، وأن الأدب فن آخر. وأنه بينما الأدب قادر على التعبير
عن التطورات المختلفة فيه، فان الفن التشكيلي يظل عاجزا عن هذا
التعبير، وذلك بحكم تناثر خطوطه وفروعه. وهو ما ليس معناه إلغاء أو
إهمال التعبير في التشكيل ، بقدر استعمال التركيز فيه، وهو ما أطلق
عليه ليسنج (اللحظة المبدعة)".

ثم تأتي دراسته الثقافية المبدعة الخالدة بعنوان
(دراماتورية هامبورج) والتي كتبها في عامي ١٧٦٧ ، ١٧٦٨ م

باحثا في عالم المسرح الألماني وأخلاقياته في ظل ظروف وتعاليم عصر النهضة . وهو يرى" أن مهمة الشعر أن يكون مرآة لحياة الإنسان" إذ يجب على الشاعر أن يحاكي الحياة ويقدها حتى يبرز طبيعة الإنسان في هذه الحياة.. كنتيجة إبداعية فنية، وليس كانعكاس سلبي أو قاصر مستكين لا يحرك ساكنا!! وهو يلتمس في التعبير الشعري جمال الآداب والإلقاء الحسن، جنبا إلى جنب الجمال التركيبي واللغوي ، بعيدا عن التكرار والتأناة والأخطاء. وهو يبحث بصفة عامة عن استبحار واسع المدى بعيده ،بين كثافة معان محكمة دقيقة.

وهو في فن الدراما، يبحث عن (الكلمة الدرامية).. أي العمومية. متبحرا في عناصر وجود وقيام الدراما على أكمل وجه. وهو ما معناه تواجد الشخصيات الدرامية في (عالم درامي) قد يرتكز أحيانا على المصادفة. وهذه المصادفة عادة ما تكون متشابكة الأحداث . إن على رجل الدراما أن يكون ماهرا حتى ينسج هذه اللحظات العبقريّة داخل عمله الدرامي.

GEORGES PITOËFF

جورج بتوفيف

من مواليد تيفليس TIFLISZ بالاتحاد السوفيتي في ١٨٨٤/٩/٤ .
والمتوفى في جنيف GENEVE بسويسرا في ١٩٣٩/٩/١٧ م.
مخرج فرنسي من أصل روسي. مارس فن التمثيل. دخل إلى المسرح هاويا، وهو طالب بكلية الهندسة في جامعة موسكو. إذ كان يواظب على حضور عروض مسرح الفن بموسكو. ثم أكمل هذه الهواية الممتعة في مشاهدة المسرح في باريس ، التي أنهى فيها دراسته.

تأثر بفكر المخرج السوفيتي ما ير هولدا. فكوّن فرقة مسرحية حملت اسم (مسرحنا). كان ريبيرتوار الفرقة من الآداب العالمية. ذهب بهذه الفرقة إلى روسيا، وقدّم هناك عروضاً لابس، تشيكوف، موليير، شيكسبير، برناردشو.

**IBSEN, CHEKOV, MOLIÈRE, SHAKESPEARE ,
.BERNARD SHAW**

لم يستطع العودة من روسيا إلى باريس بقيام الحرب العالمية الأولى. فسافر إلى جنيف واستقر هناك. وفي عام ١٩١٥م يؤلف في جنيف فرقة مسرحية كانت زوجته لودميلا بتويف **LUDMILLA PITOËFF** (١٨٩٥ - ١٩٥١م) بطلة لهذه الفرقة.

ينتقل بعد ذلك إلى باريس في عام ١٩٢٢م ليصبح مسرحه واحداً من أهم المسارح الطليعية في العاصمة الفرنسية.

يكون بتويف مع المخرجين الثلاثة الكبار جوفيه **LOUIS JOUVET** (١٨٨٧ - ١٩٥١)، جاستون باتي **GASTON BATI** (١٨٨٥ - ١٩٤٩م)، شارل دييلان **CHARLES DULLIN** (١٨٨٥ - ١٩٤٩م) الحركة المعروفة في المسرح العالمي باسم حركة (الكلرتل - **CARTEL DES QUATRE**) عام ١٩٢٦م.

ونظراً لعدم وجود مسرح ثابت لفرقة بتويف فقد عمل في فترات غير ثابتة على أكثر من مسرح فرنسي. فصعدت فرقته على المسارح التالية:

- ١- مسرح الشانزليزية **THÉÂTRE DES CHAMP - ÉLYSÉES**
- ٢- مسرح الفن **THÉÂTRE DES ARTS**
- ٣- مسرح الأعمال الكاملة **OEUVRE**

وقدّم على هذه المسارح درامات.. (الخال فانيا GYAGYA VANYA لتشيكوف)، (طائر البحر CSAJKA لتشيكوف)، (الشقيقات الثلاث TRI لتشيكوف)، (ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبرانديلو SZESZTRI لتشيكوف)، (SEI PERSONAGGI IN CERCA D'AUTORE)، (نورا NORA لابسن IBSEN).

حاول بتوفيف تطويع الدرامات الكلاسيكية لأسلوب وفلسفة العصر الحديث، تقريبا للإنسان المعاصر، أو لإلباس لباس العصر الشخصيات الكلاسيكية القديمة. وقد أخرج لتحقيق وجهة النظر هذه الدرامات التالية: (هملت، مكبث، روميو وجولييت- لشيكسبير). والتزم في إخراجها بمفهومه الإخراجى العصرى، الذى أذاب تقنية خشبة المسرح ليصنع فنا مسرحيا عصريا تقبله جماهير العصر. فنحى إلى استعمال عناصر الفن التشكيلي، وبخاصة التكعيبية CUBISM كمذهب في الرسم والنحت تمثل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى. ثم استعمل المذهب السيريالى SURREALISM، وهو مذهب ما فوق الواقع، يهدف إلى التعبير عن نشاطات العقل الباطن بصور يعوزها النظام وتحتاج إلى الترابط.

تميز أسلوب الإخراج عند بتوفيف بخصائص مميزة لكل عرض مسرحى. وفى تركيز على الإيقاع وميدان الأحداث (الفضاء والمساحة على خشبة المسرح)، والألوان.

GEORGE SANTAYNA

جورج سانتاياتانا

(١٨٦٣ - ١٩٥٢م)

كاتب وفيلسوف وعالم جمال أمريكي . يُعد مؤلفه عن علم الجمال مرجعا يعتد به. وهو يعود فيه إلى المثالية الحقيقية للاهوت.

كما يكتب أيضا عن المعمار الأمريكى وقياساته الجمالية، خاصة عند رايت F. L. WRIGHT. يرى سانتايانا أن الفن يعود في عموميته إلى المسيحية، وهو يربط بين علم الجمال والدين بعلاقات متحدة وروابط قوية.

GEORGE FREEDLEY

جورج فريدلى

من مواليد ريشموند RICHMOND في ١٩٠٤/٩/٥، والمتوفى في نيويورك NEW YORK في ١١ / ٩ / ١٩٦٧م. ناقد مسرحى أمريكى ، ومؤرخ مسرحى.

بعد انتهائه من الدراسة الجامعية يلتحق بالمكتبة العامة في نيويورك (قسم التوثيق المسرحى) NEWYORK PUBLIC LIBRARY في عام ١٩٣١م، يعين مديرا للمكتبة. وقد بذل جهدا خارقاً في إثراء المكتبة الأمريكية بالوثائق والمستندات والمعلومات المسرحية والفنية. وهو من النقاد المسرحيين البارزين في الحياة المسرحية. وسكرتير اتحاد نقاد الدراما. له عدة مؤلفات في المسرح، هي:
١- مجموعات مسرحية في المكتبات والمتاحف ١٩٣٦م

THEATRE COLLECTIONS IN LIBRARIES AND MUSEUMS

تأليف مشترك مع الناقد الأمريكى روزاموند جيلدر ROSAMOND GILDER (من مواليد ١٩٠٠م).

٢- تاريخ المسرح.

A HISTORY OF THE THEATRE

تأليف مشترك مع الناقد الأمريكى

J. A. REEVES

٣- تاريخ الدراما الحديثة

A HISTORY OF MODERN DRAMA

B. H. CLARK

تأليف مشترك مع الأمريكي

جورج فيلهالم فريدرىك هجل

GEORGE WILHELM FRIEDRICH HEGEL

(١٧٧٠ - ١٨٣١م)

هجل الفيلسوف الألماني، وأحد طليعي الفلسفة الكلاسيكية. تعرض هجل لتعبير (الجمال) فلسفيا. كما بحث في نظريات علوم الجمال، وأكمل بعضا من الأفكار الديالكتيكية التي سبق أن وضعها جوته، شيللر. إضافة إلى بعض المعالجات لأفكار زميله كانط. تحتمى نظرتة إلى الفن في المضمون . ومن نظرتة نصل إلى معالجات الشكل أيضا. استغرق بحثه في الجمال زمنا متسلسلا طويلا. ربط هجل هذه النظرة بعدة جسور نظرية مع تطور تاريخ الفن في محطاته التنفيذية المحققة، في عصور الشرق القديمة، اليوناني القديم، والعصر الديني المسيحي في القرون الوسطى. محللا نقاطا عدة بين نظرة الجمال وهذه العصور الثلاثة. وواضعا يده على تفتح الفكر فنيا وفلسفيا، وعلى أسباب انهيار وسقوط هذا الفكر أحيانا، ومرتكزا في كل ما وصل إليه على (التاريخية). وهو ما جعل نظرتة تمتلى بعقب الإطار الديني الذي كان يقدره حق تقدير، ويربطه على الدوام بتطور تاريخ الفن.

جورجو ستريلر

GIORGIO STREHLER

مخرج مسرحى ومدير فنى مسرحى ايطالى. من مواليد باركولا BARCOLA في ١٤/١٨/١٩٢١م. في بداية حياته لم يستطع أن يحقق أمنية حياته بالنجاح في مهنة التمثيل. فتزعم عدة فرق مسرحية، محاولا معها البحث عن أشكال جديدة في الفن المسرحى.

في عام ١٩٤٧م يدير المسرح الصغير بميلانو PICCOLO TEATRO, MILANO في إدارة العمليات الإخراجية. وفى عام ١٩٥٥ يشارك في الإدارة الفنية لهذا المسرح مع المدير الفنى الإيطالى بأولو جراسى PAOLO GRASSI

يرتفع اسم ستريلر مع إخراجيه لدراما مكسيم جوركى (الحضيض)، ثم بعد ذلك في إخراجيه لأعمال درامية للمؤلفين كارلو جولدونى CARLO GOLDONI (١٧٠٧ - ١٧٩٣ م)، شيكسبير.

قدم ستريلر لأول مرة على خشبات المسارح الإيطالية المؤلفين الدراميين

(فيديريكو جارسيا لوركا FEDERICO GARCIA LORCA)
(١٨٩٩ - ١٩٣٦ م)، (برتولت برخت - BERTOLT BRECHT)
(١٨٩٨ - ١٩٥٦ م).

يتميز أسلوبه في الإخراج بالشاعرية الواقعية وهو يخصص جهدا كبيرا لابرار العناصر الدرامية الاجتماعية في مجتمعه الإيطالى.

ينفصل ستريلر عن المسرح الصغير في عام ١٩٦٩م، ويعين بعد ذلك مديرا للمسرح روما ROMA TEATRO.

JOSEPHINE BAKER

جوزيفين بيكر

من مواليد سان لويس SAINT- LOUIS في ٣/٦/١٩٠٦م.
مغنية أمريكية من أصل فرنسي سوداء البشرة.
صعدت على المسرح لأول مرة في فيلادلفيا ونيويورك
PHILADELPHIA, NEW YORK لكنها اكتسبت شهرتها العالمية في
باريس على مسرح الشانزليزية.

THÉÂTRE DES CHAMPS- ÉLYSÉES في برنامج
(رفي الزوج) عام ١٩٢٥م. عملت فترة في باريس بالرقص والغناء
في مسرحي فوليه برجير FOLIES BERGERE ، كازينو باريس
، CASINO DE PRAIS

تتنقل جوزيفين بيكر بأعمالها بين باريس والولايات المتحدة
الأمريكية وبعض خشبات مسارح أوروبا.
يتميز فن الرقص عندها بالإيقاع الرهيب السرعة، وبالتعبير عن
سعادة الحياة البسيطة في أعلى المعاني، عن طريق التهكم والسخرية.
اشتركت في الأفلام السينمائية الفرنسية والأمريكية .

GUSTAN FLAUBERT

جوستاف فلوبيير

(١٨٢١ - ١٨٨٠م)

كاتب فرنسي، وأحد أعلام الواقعية النقدية. تنتمي أعماله إلى
خطين بارزين. الأول الطبيعية NATURALISM، والخط الثاني هو
تيار الفن للفن L'ART POUR L'ART . وتدل على منهجه هذا أبحاثه
وخطاباته المتبادلة مع زملائه من أدباء ونقاد فرنسا والعالم.

تتلخص وجهة نظرة في أن " الفن يجب أن يتبع دقة العلوم
وصورة الاحترام عند القانون".

أدت نظرتة هذه إلى موقف المواجهة مع الرومانتيكيين بسبب
التزامه بالواقعية النقدية. ويتلخص تفسير ارتباطه بمذهب الفن للفن، في
رؤيته الداعية إلى تصوير وإبراز الحياة من جانب الفنان في وضع
محايد ينظر المشاهد إلى العالم من خلاله كمتفرج، وليس كفنان ملئ
بالانفعالات.

GUSTAVO SALVINI

جوستافو سالفيني

ممثل إيطالي مرموق (١٨٥٩/٥/٢٤ - ١٩٣٠/١٢/١٨ م). ابن
الممثل الإيطالي توماسو سالفيني.

TOMMASO SALVINI (١٨٢٩/١/١ - ١٩١٥/١٢/٣١ م).

صعد إلى خشبة المسرح مرارا في صغره مع أبيه . يمتاز سالفيني
بصوت رخيم، على هيئة رشيقة.

مثل أدوارا عديدة في درامات شيكسبير (روميو، هملت، ياغو
JAGO، بتريشيو PETRUCHIO في ترويض النمرة) ، كما مثل
أوديبوس لسوفوكليس.

JULIAN BECK

جوليان بك

من مواليد نيويورك NEW YORK في ١٩٢٥/٥/٣١ م. ممثل
ومخرج ومهندس ديكور أمريكي.

يؤسس مع زوجته مالينا MALINA أول مسرح في موجة أوف بروودواي OFF- BROADWAY المسمى (المسرح الحى LIVING THEATRE). يستعمل الزوجان بيتهما مقرا للمسرح ،حتى ينتقل المسرح إلى مكان يجد فيه مبنى مسرحيا عاما للجماهير في عام ١٩٥١م.

تُغلق السلطات الأمريكية المسرح في عام ١٩٦٣م تحت اسم التخلف عن دفع الضرائب. لكن حقيقة الأسباب تكمن في الدعوة المسرحية للزوجين ولريبرتوار المسرح للسلام واللاعنفية والحرب، ومعارضة اللجوء إليها في حل النزاعات . كان موقف الحكومة الأمريكية دعوة غير مباشرة لانتشار فكر المسرح على المستوى العالمي. فقد رحلت الفرقة إلى أوروبا لتقدم عروضها بعد أن أصبحت بلا دار مسرحية في بلدها أمريكا.

عرضت الفرقة درامات للطليعيين من كتاب الدراما (كوكتو COCTEAU, ألفريد جارى ALFRED JARRY، جاك جليبر JACK GELBER، جرتروود ستاين GERTRUDE STEIN). وقد شجع الموقف الأمريكى الرسمى الفرقة على الإجابة الرفيعة فيما تقدمه من أعمال، حتى تكوّن الوجه اللامع والصادق الذى انتهجته الفرقة في ريبورتوارها. وتمشيا مع الصور والتيارات الحديثة في المسرح المعاصر، استعملت الفرقة فن الارتجال داخل عروضها- بقدر ما يتسع به العمل وما يسمح به المجال الدرامى- بغية إدخال جمهور مسرحها في إطار وسياج (اللعبة المسرحية)، وفى اقتراب كثير من مسرح أرتو ودعوته الطقسية في مسرح القسوة عنده، وكذلك في غير بعد عن الالتزام السياسى الذى أخذت به الفرقة دون تراجع في سياسة مسرحها. فرقة تعمل ضد الحرب، وتواجه العسكرية، وتتصارع مع كل ما هو عدو للإنسان الحر المعاصر.

يُصمم بك ديكورات المسرحيات وحده أحيانا ، ومع زوجته أحيانا أخرى.

وفي السنوات الأخيرة افتتح المسرح معملا مسرحيا لأغراض التجريب المسرحي. ومع كل ما أوردناه، فإن ذلك لا ينفي انحرافا بين الفينة والفينة يقوم بها المسرح الحى في بعض تجاربه.

JOHN BRUNIUS

جون برونياس

من مواليد استوكهلم STOCKHOLM في ١٨٨٤/١٢/٢٦ ، والمتوفى في استوكهلم أيضا في ١٩٣٧/١٢/١٦ م.

ممثل ومدير فنى مسرحى سويدي. التحق عام ١٩٠٧م عضوا بالمسرح القومى السويدي. يمثل أدوار أبطال الدرامات السويدية في الفترة من ١٩١٨ إلى ١٩٢٧ م .

في عام ١٩٢٦ م يعين مديرا فنيا لمسرح أوسكار بالسويد OSCAR . وتساعده زوجته الفنانة برونيوس لينداستت LINDSTEDT في التخطيط الفنى للريبرتوار منذ عام ١٩٣٥م وهو يقود مسرح جيتابورج GOTEBORG، واحد من أكبر مسارح السويد.

إلى جانب الكلاسيكيات، برز جون برونيوس في درامات وأعمال ايسن، استرنديبرج IBSEN, STRINDBERG

JOHN DEWEY

جون ديوى

(١٨٥٩ - ١٩٥٢م)

أكبر الفلاسفة الأمريكيين في القرن العشرين. طور الفلسفة الذرائعية (البراجماتية PRAGMATISM، فلسفة أمريكية تتخذ من النتائج العملية مقياساً لتحديد قيمة الأفكار الفلسفية وصدقها).

كتب عدة نظريات في التربية الحديثة، ونشر أبحاثاً فلسفية. صدر له كتاب (الفن خبرة- عام ١٩٣٤ م)، عن مقالات متفرقة كان ينشرها بين الحين والحين.

تحدد وجهة نظره في الفن " بأن التكوينات الفنية حساسة جداً، وقابلة في نفس الوقت لاستقبال إشعاعات ومعارف الإنسان. وهو ما يدفع بعينات مختلفة إلى صحن التجربة أو التكوين الفني في غير معاناة كثيرة من الفنان صانع التكوين".

تتجلى نظريته العملية في (الإبداع الفني) والتي يرى فيها المعرفة على طريقة كانط ووفق حدودها عنده. وهي توجه النظر إلى الخبرة الفنية قبل موضوع التكوين نفسه للحصول على تقارب طبيعي من المشكلة الجمالية. كما تقود كذلك إلى اعتبار الفن جزءاً من الحياة، وشريحة من استمرارية هذه الحياة الدائرة. وهو ما يجعل التساؤلات في التكوين الفني غير منفصلة عن الواقع المعاش، وفي ارتباط مع الجهود الفنية ومع اهتمامات الإنسان والفنان في آن واحد.

انتشرت تعاليم جون ديوى في الولايات المتحدة الأمريكية في جماعات علوم الجمال التي دعمها بأفكاره، في المجلات المتخصصة التي تصدر هناك وأهمها (مجلة نقد فنون الجمال- JOURNAL OF AESTHETIC'S OF ART CRITICSM).

التي رأس تحريرها توماس مونرو TH. MUNRO . وهي
المجلة التي كان لها تأثير واسع المدى على فلاسفة علوم الجمال خُرج
القارة الأمريكية، وخاصة عند الفرنسي شارل لالو CH. LALO

JOHN RICH

جون ريش

(١٦٩١ - ١٧٦١م)

مؤلف انجليزي لأفكار فن البانتومايم PANTOMIME . ممثل
ومدير فني للمسرح. بعد موت والده كريستوفر ريش CHRISTOPHER
RICH يدير المسرح الذي كان يعمل به والده.. مسرح
لينكولن LINCOLN' INN FIELDS THEATRE ويقدم عليه بنجاح
كبير (أوبرا الشحات) لجون جاي JOHN GAY (١٦٨٥ - ١٧٣٢ م).
في عام ١٧٣٢م يبني ريش مسرح كوفنت جاردن COVENT
GARDEN ويخصه للأعمال الاستعراضية الكبيرة، ويسلح تقنية
المسرح بأخر صيحات التقنية الميكانيكية والكهربية آنذاك.
في عام ١٧٦١م يعود إلى التمثيل الصامت (البانتومايم) ويعمل
تحت اسم الشهرة (لون - LUN)، فيثري فن البانتومايم بقوة ديناميكية
كوميديّة، تجمع بين الخيال FANTASY والمتعة البصرية الراقية.

JOHN WALDHORN GASSNER

جون والدورن جاسنر

من مواليد ١٩٠٣/١/٣٠، والمتوفى في ١٩٦٧/٤/٢م. ناقد
مسرحي أمريكي، ومتخصص في الشؤون المسرحية. فقد تمارس على

التطبيق المسرحى ومسيرة وفنيات العروض المسرحية أثناء عمله كدراماتورج في مسرح جيلد GUILD THEATRE لأربعة عشر عاما (١٩٣٠ - ١٩٤٤م). ومن تدريسه للدراما في جامعة ييل YALE ثم في جامعة كولومبيا COLUMBIA لعدة سنوات متتالية. إلا أن أهم ما أفاد جاسنر هو المعمل المسرحى الذى عمل فيه إلى جانب بيسكاتور ERWIN PISCATOR (١٨٩٣ - ١٩٦٦م) في WORKSHOP. دفع جاسنر بكتابين للكتابة الدرامية هما الأمريكيين آرثر ميللر ARTHUR MILLER (من مواليد ١٩١٥م) ، تينيسى وليامز TENNESEE WILLIAMS (من مواليد ١٩١٤م) والمتوفى منذ عدة سنوات مضت. أهم أعماله النظرية:

١- معلمو الدراما - ١٩٤٠م

MASTERS OF THE DRAMA

٢- المسرح في أيامنا - ١٩٥٤م

THE THEATRE IN OUR TIMES

٣- الشكل والمضمون في المسرح الحديث - ١٩٥٦م

FORM AND IDEA IN MODERN THEATRE

GIACOMO TORELLI

جياكومو توريللى

(١٦٠٨/٩/١ - ١٦٧٨/٦/١٢م)

معمارى ايطالى ومهندس ديكور في المسرح الايطالى في عصر

النهضة. تتلمذ على يد جيوفان باتيستنا أليوتى GIOVAN BATTISTA

.ALEOTT

(١٥٤٦ - ١٦٣٦ م) ، ثم عملا معا التلميذ والأستاذ. تطور بما تعلمه على يد أليوتى، يرتبط باسم توريللى كثير من مسارح نيسيا وعديد من ديكورات الدرامات التى صممها للمسرح الإيطالى .
بناء على دعوة من القس مازارين MAZARIN يسافر عام ١٦٤٥م إلى باريس ، ليجدد المسرح الملحق بقصر البوربون الصغير PETITBOURBON. يعود إلى إيطاليا ويصمم بناء مسرح فورتونا (مسرح الحظ TEATRO DELLA FORTUNA) عام ١٦٦١م استعمل في تصميماته للمسرح الخيال الباروكى الثرى، صمم ديكورات مسرحيات في باريس وفيينا وروما.

GÉRARD PHILIPPE

جيرار فيليب

ممثل فرنسى. (من مواليد كان CANNES في ١٩٢٢/١٢/٤ - والمتوفى في باريس PARIS في ١٩٥٩/١١/٢٥م). درس القانون بناء على رغبة الأسرة، لكنه زاول الهواية للفن. حتى يكتشفه جاك هيرتوت JACQUES HEBERTOT المدير الفنى المسرحى ، فيسند له دورا هاما في دراما جيرودو JEAN GIRAUDOUX عام ١٩٤٣م. يتقدم فيليب بعد ذلك للدراسة في الكونسرفتوار CONSERVATOIRE. يقدم عام ١٩٤٥ دوره الهام (كاليجولا CALIGULA) في دراما ألبيركامى ALBERT CAMUS المعروفة بنفس الاسم. قدم دوره في عصرية لا تخل بالشكل الكلاسيكى للدراما. ثم يمثل مسرحية معدة عن قصة دستوفيسكى بعنوان (المعتوه) ويُعيد تمثيل دوره المسرحى في السينما بعد ذلك. يلتحق بعد عام ١٩٥١ بفرقة جان فيلار المسرحية JEAN VILAR (المسرح القومى الشعبى - THÉÂTRE NATIONAL

POPULAIRE) وبصبح ضيفا دائما على مهرجان أفينيون AVIGNON الصيفي.

مثل كثيرا من الأدوار الكلاسيكية في درامات (السيد - LE CID
بييركورني (PIERRE CORNEILLE) PRINZ VON HOMBURG،
نبيل هومبورج- تأليف هاينريخ فون كلايست HEINRICH VON
KLEIST، ريتشارد الثاني (H. RICHARD - شيكسبير)، دراما روى
بلاس - RUY BLAS لفكتور هوجو (VICTOR HUGO).

جيورجى توفستونوجوف GEORGIJ TOVSZTONOGOV

جيورجى الكسندروفتش توفستونوجوف

GEORGIJ ALEKSZANDROVICS TOVSZTONOGOV

(من مواليد تبيليسى TBILISZI في ٢٨/٩/١٩١٥م) . مخرج سوفيتي
معاصر في المسرح السوفيتي. حائز على جائزة لينين LENIN مثل
وهو في سن السادسة عشرة من عمره في مسرح الطفل في مدينته
تibilيسى. ثم تدرج في وظيفة ممثل، حتى وظيفة مساعد مخرج. درس
فنون التمثيل في المدرسة العليا لفنون المسرح وبعد تخرجه عين في
مسرح جريبويادوف GRIBOJEDOV. يعمل بعد ذلك في مسرح الطفل
المركزي بموسكو في الفترة من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٩م ثم يرقى إلى
مخرج أول لمسرح كومسومول KOMSZOMOL في ليننجراد عام
١٩٥٠م .

في عام ١٩٥٥م يخرج دراما الروسى فيشنيافسكى

OPTIMISZTICSESZKAJA (التراجيديا المتفائلة) VISNYEVSKIJ

TRAGEGYIJA في مسرح بوشكين بليننجراد. منذ عام ١٩٥٦ وهو
يعمل مخرجا أول لمسرح جوركى الدرامى- ليننجراد. ترك مؤلفا

نظريا بعنوان (وظيفة المخرج - O PROFESSZII PEZSISSZJORA)
وله مؤلف حديث آخر بعنوان (حول أفكارى).

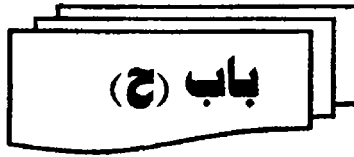
جيوفان باتيستا أليوتى GIOVAN BATTISTA ALEOTTI

مهندس ومعماري ايطالى. من مواليد أرجنتا ARGENTA في عام ١٥٤٦م، والمتوفى في فيرارا FERRARA في عام ١٦٣٦م. خدم وهو في سن الثانية والعشرين من عمره في البلاط . وبنى مسرحا في أحد قصور النبلاء الإيطاليين وسرعان ما احترق هذا المسرح في عام ١٥٧٩م. صمم وأشرف على بناء مسرح فرنيس TEATRO FARNESE، كواحد من أهم أعماله الخالدة، والتي عاصرت عصرى الباروك وعصر النهضة الإيطالى. تتميز جهوده التابعة في الاستشارة المعمارية التى قدمها في تصميم مسرح أولمبيكو TEATRO OLIMICO الإيطالى، الذى بُنى في البداية من الخشب ما بين أعوام ١٦١٨، ١٦١٩م. وفى هذا المسرح استُعملت لأول مرة الكواليس المتحركة في تاريخ المسرح الإيطالى.

جيوفانى بوكاشيو GIOVANNI BOCCACCIO

أحد أعمدة الأدب الكلاسيكى الإيطالى. عمل بالكتابة والشعر وتاريخ علوم الجمال.

تتلخص أفكاره الأدبية في حماية الشعر من الأكاذيب والموجات
الأخلاقية التي نالت منه كأحد فروع الأدب. وهو لهذا يرجو من
الشاعر أن يكون متعلما، عارفا بقواعد اللغة التي يصوغ بها مادته
الشعرية، متبحرا في علوم الطبيعة والعلوم الإنسانية.
يضع بوكاشيو الشعراء في صف واحد ومرتببة واحدة مع
الفلاسفة.



HAPPENING

حادثة

الحادثة، هي إحدى الأنماط المسرحية المؤسسية الحديثة، التي
تمتلىء بالمواقف الساتيرية المضحكة، وتعتمد على الارتجال أحيانا في
تركيبها وتصميمها.

خرج هذا النمط إلى الوجود في المسرح في خمسينيات القرن
العشرين في الولايات المتحدة الأمريكية نتيجة تأثير تيارات أخرى في
فن المسرح، مثل تيار البوب POP ART (فن الفرقة) وفن الأبيسرد
ABSURD.

تتكون عناصر (الحادثة) من اللامعقوليات
IRRATIONALISM، ومن تعمد الإثارية SENSATIONALISM،
إرتكازاً على التجويف والأنباء المثيرة والفرع (مثل إطلاق ديك شرس
بين الجماهير، أو الإلقاء بلحم مشوب بالدماء وسط الصالة، أو انهمار
الدم من أنف ممثل على المسرح). وهذه العناصر الغريبة في العرض
نعثر عليها في المسرح الحي الأمريكي LIVING THEATRE.

نعنى بالحدث، التركيب أو الإنشاء الذى يظهر فى التكوين الفنى الدرامى فى هيئة تصرفات أو سلسلة من التصرفات تقوم بها الشخصيات المسرحية أو ممثلو الأدوار فى المسرح. يختلف دور الحدث أو الأحداث فى كل فن عن آخر. ويتواجد الحدث عادة فى الملحمة والدراما والمسرحية الراقصة والشريط السينمائى حيث يبنى عليه صاحب التكوين الفنى الإنشاء الأدبى لمصنفه، يُعقده، ويُحلله بتسلسل الحدث، الذى يشترك كذلك فى رسم شخصية الدور.

هناك حدث رئيسى، وأحداث فرعية مجاورة (مساعدة). ويُثرى الحدث الرئيسى ومعه بقية الأحداث الفرعية من المفهوم الدرامى للدراما، وتُقدم جميع الأحداث للمسرحية النور والظلال، وتحدد الجوانب الهامة وغير الهامة فيها.

ينشط الحدث فى إظهار الكثير عند كل فن من الفنون. فهو فى الملحمة شخصية روائية، وفى القصة تصبح الرؤية أكثر تحديدا وأعظم تعقيدا، وأوسع حرية فى الزمان والمكان.

والحدث فى الدراما يحل ويُجزئ المواقف، يركز على الصراع، ويختار من بين الأنواع الأدبية ما يروق له مرتبطا بالتاريخ أو بالنظريات الدرامية كيفما يهوى.

ينتشر الحدث كثيرا فى الآداب الحديثة، وفى صور وألوان كثيرة، على أمل التجديد وإبراز أشكال جديدة وابتكارية تحمل طابع العصر السريع. وهناك الحدث المتزامن، والحدث التسلسلى، والقصة اللاحديثة.

يضعف تواجد الحدث في فن الشعر . وهو مختف في فنون الموسيقى (باستثناء الأوبرا والأوبريت) وكذلك قل أن يظهر في فن المعمار . أما في فن الرقص، فيتمتع الحدث بدور هام فيه.

GRATUITOUS ACTION

الحدث الفارغ

في التعبير الفرنسي يطلق عليه ACT GRATUITE . بمعنى الحدث المجاني، أى حدث بلا مسوغ أو مبرر . كان الفرنسي أندريا جيد A. GIDE أول من أطلق هذا التعبير في الآداب . والحدث الفارغ ليس له معنى على المستوى الفلسفى، أو مستوى علم النفس.. أى أنه حدث لا يمكن وصفه . لكنه مع ذلك يبقى أحد المحركات الفلسفية على حركة الآداب الجميلة.

يُثبت جيد أن أغلب الأحداث في حياة الإنسان إنما هي أحداث فارغة، رغم أنها تقوده إلى متابعات معقدة، لها وسائلها المؤثرة والنفادة في نطاق الغريزة لدى الإنسان. وهو ما يظهر في التصرفات والأحداث بلا مبرر أو داع، والتي تصدر أحيانا كثيرة من البشر جنبا إلى جنب تصرفاتهم المعقولة والمفيدة في الحياة.

يُضفى (الحدث الفارغ) في الأدب شيئا من العمومية على جو العمل الأدبى، وهو يُظهر شخصيات العمل الفنى كشخصيات خارجية. وهو لذلك شكل من الأشكال التى تتعارض بشدة مع تيار الواقعية فسي الآداب.

حركة نشاط

ACTIVITY

التعبير بالألمانية AKTION. وحركة النشاط هي أحد أشكال التعبيرية. وهي حركة ظهرت عام ١٩١٠م وامتدت حتى عام ١٩٣٣م في مجلة AKTION بتحرير الفنان بفمفرت F. PFEMFERT. أخذت الحركة على عاتقها الترويج للفن التعبيري وتيار التعبيرية. ولما كانت هي صحيفة الاشتراكيين الألمان، فقد حاولت قدر جهدها الدعاية للنظريات السياسية الاشتراكية، متعرضة للحياة الاجتماعية والحياة الفنية لإثبات الراديكالية (اليسارية المتطرفة). لم تعترف هذه الحركة بأية قوة كانت. فإذا ما تعارضت مع إحدى وجهات النظر - حتى السليمة منها - هاجمتها وأخذت منها موقف المهاجم. وهو ما أضفى على (حركة النشاط) ظلالة من الفوضوية، رغم اللحات الفنية التي ظهرت داخل الحركة.

الحضور

PRESENCE

التعبير بالفرنسية PRESENCE. ومعناه الحضور أو الوجود. وهو العلاقة المحددة التي تنبئ عن المعايضة المستمرة للموضوع أدبيا كان أم فنيا، في سبيل إبراز أهمياته بطريقة التذكر الصدفي (عن طريق الصدفة). إن الأهميات عادة ما يتحدد ظهورها مع الحضور والمعايشة، إذا أفنى الفنان نفسه للتعبير وفي التعبير. والموقف في (الحضور) يختلف في العلوم عنه في الفنون. فهو في العلوم ينفصل ولا يتضافر الخطان كما في الفن. لأن الصدفة لا

يمكن الاعتماد عليها في أبحاث المعامل أو حقائق الرياضيات. وحتى لو قدر لها ذلك، فإن النتيجة تكون سطحية وغير مجدية.

حقيقة أن الفنان - أثناء رحلة التكوين الفني - يحاول أن يلغى وجوده ليدخل في إهاب وإطار الشخصية التي يكتبها أو يمثلها . لكنسه مع ذلك يرتفع بفعل المعاشة إلى سمو الدرجة الفنية وإلى التعبير المتقن. مرتكزا على قضايا الدور المسرحي ومهمته ووظيفته وإنسانيته، وأشياء فرعية أخرى. على ما تقدم، نجد التكوين في الفن يعتمد على الوجود والحضور لخلق الوحدة الفنية الواحدة المتضافرة مع حقيقة ما يقوله أو يبرزه الفنان حتى يقرر الخاصية العجيبة التي يتميز بها الفن والإبداع.

يُعتبر الفيلسوف هجل أول الداعين إلى هذه الوحدة الديالكتيكية بين الحضور وبين المهم في الحقيقة وفي الواقع. وقد تبعه السوفيتي بالينسكى V. G. BELINSKI الذي اعتبر أهميات الفن في (حقيقة التفكير) .. هذه الحقيقة التي تقود إلى الموضوع والهدف.

AUTHOR'S RIGHT

حق المؤلف

يتعامل المسرح في مساره مع عدد من المؤلفين المسرحيين محليين وأجانب . وقد نظمت القوانين في العصر الحديث طرق وأساليب التعامل، حتى لا يضيع حق على خالق أو مؤلف أو مبتكر. وقد توصل العالم لإثبات هذا الحق للمؤلف الدرامي في الاتفاقية الدولية المعقودة في مدينة برن BERN بسويسرا. وهو حق يمتد لصاحبه لمدة خمسين عاما في حياة أو ما بعد حياة صاحب الإبداع الفكري أو الفني،

ويشمل حق المؤلف مختلف فروع الفن، كالتأليف الموسيقى أو الشعرى أو الدرامى والقصى والروائى.

ويمكن التنازل عن هذا الحق من جانب صاحب المؤلف أو صاحب الابتكار الأدبى والفنى، إذا ما باع المؤلف نهائيا عمله لمسرح من المسارح، ويكون لهذا المسرح فى هذه الحالة الحق فى متابعة الحق، من الجهات التى تستعمل الإنتاج الإبداعى للمؤلف. وينص قانون حق المؤلف على عقاب مادم فى حالة تجاوز بعض المسارح أو الدول الموقعة على الاتفاقية بنود الاتفاق.

REALITY

الحقيقة (الواقع)

هى المعيار الأساسى والمقياس الدقيق لكل تكوين أدبى وفنى. على اعتبار أن العمل الفنى من واجبه بالدرجة الأولى أن يعكس الأهميات فى واقع الإنسان وحقيقة المجتمع. ولذلك تصبح الحقيقة هى الوسيلة الوحيدة أو الأداة الغالبة لهذه المهمة فى حياة الفن، مرتبطة بقوانين التعبير المتعارف عليها.

بمعنى أن كل ظهور لشيء أو لشخص لابد وأن يكون تكوينه مطابقا، ومؤديا إلى نفس المصير باستعمال (تجربة الحياة الحقيقة). وهو ما يقدم للإنتاج الفكرى أو الفنى الديالكتيكية الخاصة به وبذاته كفن.

والمضمون أو كما نطلق عليه فى المسرح (المفهوم الدرامى) مضطر لأن يصبح حقيقيا.. أى يكون حسيا ومعقولا مع أهميات الإنسان (اجتماعيا). وكذلك مطابقا للتاريخ وأحداثه.. أو بمعنى علمى، أن يكون (حقيقيا).

ومع ذلك، فلا يمنع ذلك الفنان من استعمال مضمون خيالي، إذا مادعت الدراما إلى ذلك، إذا ما أراد التعبير.

POPULAR TALES

الحكايات الشعبية

إحدى أنواع الأدب الشعبي. وهي مطروحة للمعالجة العلمية في الأدب، وأدب الأطفال وعلم الجمال. والحكايات الشعبية قديمة الأصل وترجع إلى آلاف السنين . وقد استطاع عصر النهضة التدايل على قديمها بجمع الكثير من هذه الحكايات وتقديمها على المسرح.

برزت (الحكايات الشعبية) في المعالجات الأدبية وإعادة كتابتها في القرن الثامن عشر الميلادي. وقد بدأت خطوات البحث العلمي في الحكايات الشعبية تحديدا عام ١٨١٢م، وبظهور كتاب الحكايات الألمانية من تأليف إخوان جريم GRIMM BROTHERS وسرعان ما تتبعت القارة الأوروبية إلى هذا النوع من الآداب الشعبية، وعملت على إصدار كثير من الطباعات التخصصية في الحكايات الشعبية وآدابها. وفي إبراز هام للجانب الشعبي القومي .

لقد سعى الباحثون الفولكلوريون وأساتذة علم آداب الحكايات الشعبية إلى فحص أصول الحكايات ومصادرها وأهدافها. وهو ما قادهم إلى إجابات وطرق متعددة. فبينما يرى إخوان جريم أن أصل هذه الحكايات يعود إلى الخرافات والأساطير القديمة، متحدين في هذه النتيجة مع أصحاب مدرسة (الميثولوجيا الطبيعية) الذين نحووا نفس المنحى، نرى الأساتذة والعلماء الإنجليز يتعارضون مع آرائهم، وفي معارضة شديدة ، مقرين أن الأسطورة والخرافة ما هما إلا وليدتان

للحكاية الشعبية نفسها. وهو رأى المدرسة الإنجليزية المعروفة باسم (مدرسة الأناسة أو أصل الجنس البشرى - ANTHROPOLOGY).
تُعتبر الحكاية الخيالية إحدى الفروع الهامة في الحكاية الشعبية. حيث البطل المغامر يحمل على كتفيه مهمات مثيرة صعبة التحقيق . ولكنه مع ذلك يكسب جولة النهاية بالجرأة والشجاعة والإقدام. الأمر الذى مهد لميلاد (بطل الحكاية) مؤخرا.. هذا البطل الذى يصبح أهم شخصيات الحدث.

وتتضمن موضوعات الحكايات الخيالية هذه المغامرات والحب والدين وموضوعات الحيوان. لذلك تعتمد الحكاية الخيالية في تركيبها العام على عنصرين أساسيين هما (الواجب، الحل) وبين البداية والنهاية للحماية الخيالية.. بين الواجب والحل تتصارع الأحداث عبر البطولة الخارقة والأحلام التى تتحقق أو لا تتحقق في نهاية الأمر. ويلعب الخيال دورا كبيرا في هذا النوع من الحكايات ، كما يبدو من التسمية. وهو ما يُصنّفه تحت مستوى تفكير الأطفال، أو يلصقه بالسذاجة أو البدائية.

ANIMALS ON STAGE

حيوانات على خشبة المسرح

ظهور الحيوانات على المسرح يرتبط بعدة حلول يختارها ويحددها عادة المخرج المسرحى. في الحل الأول، يلجأ الإخراج إلى إحضار حيوانات حقيقية لتصعد على خشبة المسرح. وهو اختيار نادر. فالحيوان يخاف من الإضاءة المسرحية. ولكل حيوان انعكاس خاص عند تلقيه للإضاءة على المسرح. كما أنه من الصعوبة بمكان إحكام السيطرة على الحيوان فوق خشبة المسرح.

في دراما (ويليام تل - لشيلا) تدخل شخصية جسر GESSLER في الإخراج الألماني على صهوة حصان حقيقي. والحيوانات الحقيقية أو الواقعية التي يمكن استعمالها في المسرح هي الحمام والطيور والقطط والكلاب. وظهور الحيوان حقيقيا على المسرح يثير انتباهها شديدا لدى المشاهد. بمعنى أن المتفرج ساعتها لا ينتبه إلى الدراما، بقدر ما ينصرف اهتمامه إلى كيفية سلوك وتصرف الحيوان تجاه (دوره) على المسرح. هل سيسير كما هو مرسوم له؟ وهو الحيوان الفاقد للعقل؟ الله يعلم ما سيكون. أو هل يستطيع الممثل ترويضه كما هو مرسوم له في الدور؟ كل هذه الأسئلة لا بد أن تنشأ في مخيلة المتفرج ولهذا فهو ينصرف إليها، بدلا من الانتباه للدراما.

وفي الحل الثاني، يلبس الممثلون لباس الحيوان بحسب حجمه وهيئته. أما الحل الثالث، فهو الذي يلعب الممثلون فيه أدوار الحيوانات، وهو أقرب الحلول إلى المنطق، وعلى التعبير في فن التمثيل. ففي دراما (العصفور الأزرق أو الطائر الأزرق) كما لاحظنا في بعض الترجمات للبلجيكي الرمزي موريس ماترلنك MAURICE MAETERLINCK (١٨٦٢ - ١٩٤٩م)، يقوم الممثلون بدور الكلب والقط في المسرحية، ويجري الحوار عاديا. كما يقوم ممثل حقيقي بدور الأسد في دراما برناردشو المعروفة (أندروكليس والأسد ANDROCLES AND THE LION). وهذا هو أفضل الحلول.

باب (خ)

PERSPECTIVE

خاصية الإمكانية والاحتمال

١- أصل الكلمة اللاتينية **PERSPECTIVA**. وهى ترجمة للكلمة اليونانية **OPTIKA** وتعنى العينية أو البصرية. ومدلولها حتى عصر القرون الوسطى يعنى علم وقوانين الرؤى الطبيعية والهندسة الشكلية. تُستعمل الكلمة في الرسم أو التصوير المنظورى بحسب المسافات، منذ القرن الخامس عشر الميلادي على يد الرسامين والمصورين الإيطاليين في البندقية.

ومن المقّعين للإمكانية والاحتمال في الفن التشكيلي نعثر على أسماء دوناتيللو، ماساشو، ألبرتي، ديلا فرانسيسكا، جيوتو، إخوان لورنزيتي، ليوناردو دافنشي

DONATELLO, MASSACCIO, ALBERTI, P. DELLA FRANCESCA, GIOTTO, LORENZETTI, BROTHERERS, LEONARDO DA VINCI.

وفي القرن السادس عشر الميلادي يستعمل الفنانون قواعد جديدة في الرسم والتصوير.. قواعد متطورة للإمكانيات والاحتمالات لخدمة الهدف الفني عند التعبير. فيخفضون من تأثير الخداعية، ويتجنبون إلى حد ما توليد أحداث أو انطباعات تبدو مناقضة للنواميس الطبيعية، في محاولة للوصول إلى التناسق.

كما يتم في القرن التاسع عشر الميلادي تخفيف دور المخروط والخطى والطولى في خاصية الإمكانية والاحتمال.

٢- تسعمل كلمة (الخاصية) في التكوين الفني للإشارة إلى طبيعة التكوين نفسه. والخاصية هي أحد العناصر الأساسية مثلا في تيار الواقعية الاشتراكية.

ACT'S END

ختام الفصل المسرحي

يهتم المؤلف الدرامي المعاصر بختامات الفصول المسرحية أيما اهتمام. لكن.. ماذا كان حال هذه الختامات في الماضي؟ في عصر النهضة لم يكن ختام الفصل عملا هاما في فن كتابة الدراما. كان شيئا شكليا فقط بمعنى أن ختام الفصل كان يعنى انتهاء الحدث المسرحي في الدراما.

إلا ان ختام الفصول قد أخذ أهميته وتحدد دوره بدءاً من عصر الكلاسيكية الفرنسية الجديدة بفضل دراماتورجيتها. وكان هذا التحديد وهذه الأهمية يعنيان الاعتناء الكامل قدر الإمكان بختامات الفصول، باعتبارها تمثل وتجسد اللحظات الأخيرة التي بعدها تنفصل الجماهير فيها عن خشبة المسرح، و(حالة) التمثيل. وحددت دراماتورجيا الكلاسيكية الفرنسية الجديدة عناصر الرفع من درجة سخونة وحرارة مثل هذه المشاهد الختامية، كما أنها نصت على تضمين هذه المشاهد عامل الاستمرارية.. أي أن يشير المشهد في ختامه إلى علاقات مستمرة سوف تتواصل وتحدث في المشهد الذي يليه، أو لنقل في الفصل التابع له. وكان التفضيل في ختامات المشاهد لحوار المنولوجات (المنولوج الذي تلقيه شخصية مسرحية واحدة) أو لحوار الديالوج الذي تتقاسمه شخصيتان اثنتان لا أكثر تكثيفا للحوار، وإحكامه موجزا لشخصيات قليلة تصبح قادرة على التكثيف. وغالبا ما تكون إحدى الشخصيتين البطل المسرحي.

وفى طريق التطور المسرحى. ومن بداية القرن التاسع عشر
الميلادى، يصبح ختام الفصل المسرحى واحدا من الأهمية فى العرض
المسرحى ويلقى بعامل التأثير على هذه النهايات والختمات. وتتجسد
لذلك فى ختام الفصل قوى مواقف التوتر، وبالأخص فى الحوار الذى
يختتم به الفصل. وعلى ذلك نلاحظ أن نهايات الفصول القوية عادة ما
يختتمها البطل الدرامى فى حوار قوى مشتعل وهاج ينزل على إثره
ستار نهاية الفصل.

وقد برع فى كتابة نهايات وختمات الفصول المسرحية الناجحة
مؤلفون دراميون كثيرون. منهم الفرنسيون يوجين سكريب EUGENE
SCRIBE، فكتوريان ساردو VICTORIEN SARDOU
(١٨٣١ - ١٩٠٨م) ألكسندر ديماس الابن ALEXANDR DUMAS
(١٨٠٢ - ١٨٧٠م)، إدمون روستان EDMOND ROSTAND
(١٨٦٨ - ١٩١٨م). وقد استعمل هؤلاء الدراميون الفرنسيون عامل
(التياترالية THEATREALISM) لتصعيد ختمات الفصول.

رفضت الطبيعية- فى زمنها- هذه التياترالية باعتبارها
(صنعة) أو تصنع مسرحى يفسد من قواعد المذهب الطبيعى، ويقف
معاديا لعناصر الطبيعة والحقيقة.

إلا أننا نلاحظ أن هذه التياترالية تجد لها هوى، ومكانا مرموقا فى
الأوبرا والأوبريت، فنهايات فصولها تعتمد اعتمادا كليا على الصنعة
المسرحية، لرفع درجة حرارة الجماهير إلى مستوى درجة حرارة
الموقف الختامى ذاته.

وتسمى أحيانا (سراب الرؤية) في المسرح. ونعنى بها الحالة أو العلاقة بين المضمون الدرامى وبين ظهوره وخروجه واضحا على خشبة المسرح.

وهى علاقة ذات حدين لا ثالث لهما. الحد الأول عند ظهور المضمون واضحا. وساعتها لا يظهر خداع الرؤية. والحد الثانى حينما يكتنف المضمون الدرامى الغموض أو طبقات ضبابية، فيستحيل إلى سراب وخداع.

والخطورة في الفن، أن خداع الرؤية هذا لا يكتفى بالتسرب ، بل هو يقود إلى التزييف وإلى التشويه والانحراف. فلا تظهر مع ظهوره وحلوله أهميات الدراما. ومن مهمات جميع الفنون الكشف عن الخداع قبل تسربه للعمل، وتعريفه للتعرف على الخطوات الأولى في طريق الخطر والضبابية.

وقد وجّه السوفسطائى اليونانى القديم جورجياس GORGIAS النظر إلى قضية الخداع هذه ، متخذا الدراما نموذجا لإيضاح وجهة نظره التى تقول " بأن هناك عناصر معينة في التراجيديا تقبل الخداع نتيجة تعاملها معه، وهو ما يجعله عنصرا مفيدا في بعض الدرامات". وعلى كل فإن نظرتة في رأينا نظرة (كلامية) نظرية تفتقد إلى مؤازرة التطبيق السليم .

من التيارات الحديثة التى عارضت محاسن خداع الرؤية (الواقعية النقدية، الواقعية الاشتراكية). ومن التيارات المؤيدة، بل والمرتكزة على الخداع والسراب تيارات (غير الواقعية، الطبيعية، الطليعية). وكلها تيارات عصرية تستهدف استبدال السراب بالحقيقة أو الواقع أو المهم، أو المضمون الدرامى لب العمل الفنى الحقيقى وحجته

الواضحة رؤيا العين. وكلها أيضا تيارات تتبع أسلوبا ومنهاجا مخالفا في كل تيار عن الآخر.

SQUARES STAGE

خشبة مسارح الميادين

المقصود بخشبة مسرح الميدان، هو هذه العروض التي تأخذ مكانها خارج المسرح المسور، أو خارج مسرح العلبة، في الساحات والطرق العامة أو الميادين الواسعة.

وهي خشبة خاصة بحكم وضعية المكان الذي تُقام فيه، بعيدة عن أحكام ستار المقدمة، فليس لهذه الخشبة ستار، ولا مقدمة للخشبة (بروسينيوم PROSCENIUM). لكنها خشبة (عصرية) ذات شكل بسيط غير معقد، تتركز كل مهامها واهتماماتها في ربط المشاهد بما يجري عليها من تمثيل.

وهذه الخشبة تلف حولها الجماهير من عدة جهات وزوايا، تختلف عنها في المسرح المسور. فإما أن يأخذ الجمهور أماكنه من ثلاث جهات (جهة مواجهته الخشبة + الجانبان الأيمن واليسر). أو تتخذ الجماهير جالستها على هيئة الدائرة أو الحلقة، ليجري التمثيل في وسط الدائرة، وعلى شكل دائري كذلك.

يتخذ الديكور - إن وجد - وضعية خاصة كذلك في عروض خشبه مسرح الميدان. فهو لا يُرى في مواجهته الجمهور كما في المسرح التقليدي، لكنه يرى من الزاوية التي عليها مكان المتفرج المسرحي لذلك فالرؤيا عادة ما تكون مختلفة وغير مكتملة، إضافة إلى أن رؤية الديكور من زوايا عديدة، قد يخلق تشكيلات فنية وجمالية لا تكون في الحسبان.

تتيح خشبة مسارح الميادين للممثلين حركة دائرية، تضيف عليها حرية واسعة. فالممثل لا يحس بالتقيد الشديد للحركة كما في المسرح العادي.

يُسجل تاريخ المسرح المحاولات الأولى لهذا النوع من خشبات مسارح الهواء الطلق في أعمال المخرج النمساوي ماكس راينهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣/٩/٩ - ١٩٤٣/١٠/٣١م) عند إخراجه دراما سوفوكليس المعنونة (أوديبوس ملكا) على حلقة السيرك في عام ١٩١١م. وقد تبعت هذه الموجه التحررية في المسرح محاولات أخرى في المسرح الألماني، في مدينة فايمر WEIMAR بتصميم المهندس الألماني والتر جروبيوس WELTER GROPIUS (١٨٨٣/٥/١٨ - ١٩٦٩/٧/٥م).

إلا أنه من الأمانة العلمية الاعتراف بأن محاولات خشبة مسرح الميادين هذه كان لها الفضل - بعد تطوير الفكرة ودراستها- في ميلاد المسارح الدائرية المعروفة الآن صيفا في أغلب الدول الأوروبية.

STAGE

خشبة المسرح

خشبة المسرح في المعمار الحديث هي المكان أو المساحة المواجهة لمكان صالة الجمهور. في المسارح الحديثة تفصلها عن الصالة ستارة حديدية (حماية من الحرائق) امتدادا من الخشبة أو الصالة والعكس.

على خشبة المسرح، وخلف الستار الحديدي مباشرة يوجد ستار المقدمة الذي يبدأ العرض ويختمه في النهاية. خلف هذا الستار يقع

ميدان الأحداث وهو أيضا المساحة التي تقام عليها المناظر والديكورات مرسومة أو مجسدة.

في أعلا خشبة المسرح، يوجد جسر الإضاءة خلف ستار المقدمة مباشرة. ومنه تجرى أغلب أعمال الإضاءة المسرحية، نظرا لسهولة التحكم في الآلات مصادر الإضاءة من ناحية، وضمان تحديدات النور ووصوله إلى أى مكان على خشبة المسرح من ناحية أخرى .
وبعرض الخشبة من أعلا توضع مصادر الإضاءة المكلمة وأمشاط النور المختلفة وأجهزة السحب والنجوم وخذع الإضاءة المسرحية وغيرها.

في العصر الإغريقي جرى التمثيل في مكان الأوركسترا الأمامى الدائرى الشكل. وفي العصر الهيلينى في مسارح روما جرى التمثيل على المنصة المسماة PROSKENION (بروسكينيون)، في كثير من الزخرفة الخلفية. أما في عصر القرون الوسطى، فقد قُدمت الدرامات الدينية على منصة ضخمة عارية من أى عنصر مُكمل. وظل حال الخشبة هكذا حتى عصر النهضة الأوروبى .

ومن عصر النهضة تدخل إلى مقدمة الخشبة ستارة المقدمة. وفي العصر الإليزابيثى الإنجليزى قُدمت مسرحيات شيكسبير على ثلاثة مواضع للخشبة المسرحية خشبة أمامية، وخشبة خلفية، وخشبة عليا.
ومن القرن السابع عشر الميلادى نعرف مسرح العلبة بكواليسه التى تتغير بحسب حاجة ومتطلبات العرض المسرحى.

وقد ظهرت في عصر الباروك BAROQUE خشبات المسارح في الحدائق داخل قصور الأثرياء وفي الهواء الطلق. بل وأقيمت خشبات خاصة لمناسبات معينة وعروض ذات طابع خاص. وفي القرن التاسع عشر الميلادى أقيم القرص الدوار (المسرح الدوار) على خشبة

المسرح كشكل من أشكال التقدم في التقنية المسرحية، لحل مشكلات تعدد المشاهد والمناظر، وتوفيراً في الوقت والجهد والتعب.

TERENTIUS STAGE

خشبة مسرح ترنتيوس

ويطلق عليها أحيانا (صندوق الحمام BATHBOX). وهى الخشبة التى ارتبطت باسم ترنتيوس في القرن السادس عشر الميلادى. خصّصت خشبة مسرح ترنتيوس في البداية لفرق التمثيل المدرسي وللعروض الإنسانية. خشبة مسرح صلعاء، بلا كواليس في جانبيها، وفي خلفية الخشبة اصطفت أعمدة إلى جانب بعضها البعض كوّنّت بينها عدة صناديق أو حجرات صغيرة، فصلتها عن أعين النظارة ستارة أمامها.

استعملت خشبة مسرح (ترنتيوس) اللافتات كتابة للإعلان عن مكان الحادثة حيث يجرى التمثيل، وهو نفس ما استعملته درامات الإنجليزى شيكسبير مؤخرًا.

REVOLVING STAGE

خشبة المسرح الدوار

وهى دائرة تُصمّم على خشبة المسرح ذاتها. وفي باطن خشبه المسرح تتواجد الأجهزة الميكانيكية التى تسمح - وقتما يشاء المخرج - بلف خشبة المسرح الدائرة، بكل ما عليها من مناظر وديكورات ومهمات وممثلين.

طورت خشبة المسرح الدوار من تقنيات المسرح، فساعدت على تغيير المناظر إثر بعضها البعض في لحظات قصيرة، حمست الجماهير لاستقبال المنظر الجديد التابع، وأعفته من الانتظار الطويل الذي كان يرسف فيه المسرح، أو خشبة المسرح قديما.

وفى الغالب ما تُقام ثلاثة أو أربعة مناظر على هذه الخشبة الدوارة الدائرة، قبل بداية العرض المسرحي. ويتم استبدال مناظرها التي لا تعود إلى الظهور مرة أخرى، إما أثناء استراحات ما بين الفصول، أو أحيانا- وفى هدوء وانضباط شديدين- وقت سريان العرض. وتستطيع لفة الخشبة الدائرية يمينا أو يسارا- وبعلامات يدوية تحدد الزاوية المطلوبة على الخشبة- ضبط حدود المنظر ومكانه تماما. أدت فكرة الخشبة الدائرة إلى أفكار أخرى. فأمكن في العصر الحديث إقامة أكثر من خشبة صغيرة- وفى أى مكان- على جسد خشبة المسرح الأصلية الدائرة. ويلجأ المخرجون العصريون إلى هذا التعدد في الخشبات الإصطناعية الكثيرة، في حالة تعدد مشاهد الدراما، أو حاجاتها إلى شكل حركي خاص يناسب الفكرة الدرامية للعرض المسرحي. أو في حالة درامات الخيال FANTASY.

يعود أصل هذه الخشبة إلى مسرح الشرق الأقصى فقد استعملت في الصين في مسرح العرائس، ثم نقلها اليابانيون إلى مسرحهم ضمن تطوير تقنيات المسرح الياباني في وقت مبكر جدا يعود إلى منتصف القرن الثامن عشر الميلادي. وفى عام ١٨٩٦م تنتقل الفكرة إلى المسارح الأوروبية عندما يصمم الألماني لوتسن شلاجر LAUTENSCHLAGER خشبة مسرح دوار في أحد مسارح مدينة ميونيخ MUNCHEN.

النهضة الأوروبية، هي حركة انتقالية في أوروبا . تتحدد فترتها بين القرون الوسطى والعصر الحديث، نشأت في القرن الرابع عشر الميلادي في إيطاليا. واستمرت إلى القرن السابع عشر الميلادي، بعد انتقالها إلى بلاد أوروبية أخرى.

تميزت الحركة بالتأثر بالمفاهيم الكلاسيكية، وبازدهار الآداب والفنون، وبالتمهيد لانبثاق عصر العلوم الحديثة. رافقت الحركة نشاطات عقلية وفنية شديدة، أدت إلى إنعاش وولادة جديدة. وكان المسرح واحدا من بين الكثير الذي أصابه التطوير، والانعقاد من الاطار والسياج الديني الذي سوّرد وقتا طويلا في فترة عصر القرون الوسطى، رغم التقدم النسبي الذي طرأ عليه بين الحين والحين.

في القرن السادس عشر الميلادي، وضمن تطورات مسرحية في مسرح عصر النهضة ظهرت خشبة مسرح الرينسانس كشكل من الأشكال المسرحية في الفن. وهي خشبة اتخذت مكانها في قصور الأثرياء والطبقات الأرستقراطية، محاطة بأستار غالية من الجوخ DRAPERY بينما فرشت الأرضية حول الخشبة بالسجاد الثمين الفاخر.

كما يُطلق تعبير خشبة مسرح الرينسانس على المسارح أو خشباتها التي أخذت شكل المسرح المقبول داخل مبنى مسرحي (مثل تياترو أولمبيكو TEATRO OLIMPIKO الذي صممه المهندس الإيطالي (أندريا بالاديو - ANDREA PALLADIO، ١٥٠٨ - ١٥٨٠م) في القرن السادس عشر الميلادي)، وخشبة مسرح اسكاموزي سلبيونيتا SCAMOZZI SABBIONETTA، وخشبة المسرح الإليزابيثي

الإنجليزى. وقد امتد استعمال هذا النوع من خشبات المسرح حتى عصر الباروك في القرن السابع عشر الميلادى.

خشبة المسرح المتزامنة SIMULTANEOUS STAGE

نعنى بها خشبة المسرح الممتدة إلى خشبات أخرى إلى جانب بعضها البعض. بحيث تبرز عدة أماكن ومناظر مختلفة لأماكن كثيرة، تُقام عليها ديكورات تختلف في كل واحدة منها.

أول ميلاد لهذا النوع من (خشبات المسارح المتزامنة) كان في مسرح القرون الوسطى في مسرحيات الأسرار. رافقت الخشبة على هذه الصورة الانتقالات في العرض المسرحى، من داخل المعبد أو الكنيسة إلى المنظر الذى يليه أمام مدخل المعبد. وأمام هذه الخشبات المتعددة كانت الجماهير تنتقل لتصطف وقفا أمام خشبة المسرح التى يجرى عليها تمثيل المشهد التابع. وفى عصر النهضة نعثر على خشبة المسرح المتزامنة المعروفة باسم (خشبة مسرح ترنتيوس - TERENTIUS STAGE)، التى اصطفت عليها أعداد من المشكاة NICHE إلى جانب بعضها البعض .

تحاول بعض مسارح التجريب اليوم في العصر الحديث استعمال فكرة خشبة المسرح المتزامنة، في الدرامات التى تتتابع فيها المشاهد في سرعة فائقة.

خشبة المسرح الإليزابيثي

ELIZABETHIAN STAGE

وتسمى أحيانا خشبة مسرح شيكسبير SHAKES PEARE .
والمقصود بها خشبة المسرح الإنجليزي في عصر النهضة الأوروبى .
يُقرن اسم شيكسبير باسم هذه الخشبة لأن أعماله قد صعدت عليها،
والغالب أنه كتبها بوحى من شكل الخشبة ذاتها.
تتكون خشبة المسرح الإليزابيثي من ثلاثة أماكن أو ميادين
مسرحية على الوجه التالى:

١- خشبة ناشطة ALIVE STAGE

متقدة بالحيوية خالية من الديكور أو المناظر قافزة إلى الأمام في
اتجاه مكان الجماهير، تحدها ثلاثة جوانب.

٢- خشبة خلفية BACK STAGE

مغطاة السقف. وهى خشبة مفصولة عن الخشبة الناشطة
الأمامية بستارة في أغلب الأحوال . ويمكن إقامة بعض عناصر
المناظر عليها.

٣- خشبة عليا UPPER STAGE

جرى التمثيل على الخشبات الثلاث في وقت واحد، مما أعطى
مجالا ومساحة واسعة لتحريك الشخصيات الكثيرة التى تعج بها
الدرامات الشيكسبيرية. على الخشبة الناشطة الأولى تتحرك الشخصيات
الكثيرة . بينما كانت المشاهد ذات الشخصيات المحدودة تجرى على
خشبة المسرح الخلفية. أما الخشبة العليا فكانت للمشاهد المرتفعة مثل
(القلعة في هملت ، ومشهد الشرفة في روميو وجولييت). ولقد تمسك
شيكسبير عبر دراماتورجيته بهذه الخشبات الثلاث، وأورد فصول
ومشاهد مسرحياته وفق وضعياتها وإمكاناتها.

أما صالة الجمهور المكملة لخشبة المسرح الإليزابيثي، فكانت على شكل ثلاثة أرباع الدائرة وقد حوت عدة أدوار للمقصورات. وكان بها اتساع في الصالة ليستوعب الجماهير التي تشاهد العروض وقوفاً. عملت الدراما الإليزابيثية على هذا النمط من المسارح. ويؤكد هذه الحقيقة أحد الرسامين الهولنديين جان دي ويت JAN DE WITT الذي زار بريطانيا آنذاك، وتحديداً في عام ١٥٩٦م وأعد رسماً يبين المسرح الإليزابيثي من الداخل.

على هذا النمط بنى مسرح المسرح THE THEATRE عام ١٥٧١م، المسرح الأول في لندن العاصمة البريطانية وعلى غرار بنى مسرح الستارة THE CURTAIN عام ١٥٧٧م، وكذلك مسرح الجلوب GLOBE THEATRE (مسرح الكرة الأرضية)، ومسرح شيكسبير. امتد نفس المعمار المسرحي الذي انبثق في إنجلترا إلى المسارح الإيطالية في النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي. وبعد إعادة بناء المسارح الإيطالية على نظام (مسرح العلبة الإيطالي) تعرضت الدرامات الشيكسبيرية إلى شكل مزيف لم تكتب من أجله، خاصة من زاوية المعمار المسرحي. وأدى ذلك إلى تشويه الشكل الدرامي (مضمونا وشكلا).

PREACHING

الخطابة

هي أحد الأنواع النثرية في الأدب القديم. استعملت الخطابة قديماً للوصول إلى هدف معين، أو إيصال كلمة لمجموعة من الناس. والخطابة نوعان. خطابة دينية، خطابة سياسية. أما عند اليونان القديمة فقد كان للخطابة ثلاثة أغراض في عصر الديمقراطية الأثينية.

الغرض الأول،خطابة سياسية في اجتماعات الشعب (على غرار البرلمانات الحالية). والغرض الثاني، خطابة قانونية في المحاكم. أما الغرض الثالث فكان خطابة احتفالية في الأعياد والمناسبات.

أشهر خطباء اليونان ديموستينيس DEMOSTHENES. وأعظم خطباء الرومان كان سيسيرو CICERO. وأشهر خطباء الأدب العالمي هم خطباء الثورة الفرنسية دانتون، روبسبيرير M. , G. J. DANTON , ROBESPIERRE

DECOR PLAN

خطة الديكور

المقصود بها الرسومات التي يضعها راسم ومصمم الديكور لمسرحية ما. وهذه الرسومات تمثل الخطوات الأولى في ميلاد الديكور والمناظر المسرحية،وأحيانا ما يحتاج مسئول التصميم إلى تزويد المخرج (بماكيت نموذج MOCK-UP) ليجسد الديكور تجسيدا كاملاً أمام المخرج والممثلين. عادة ما تكون نسبة الرسم أو الماكيت ٢٥:١ أو ٥٠:١ باستثناء الأثاث الذي تكون نسبة الرسم فيه ١:١

وتعمل خطة الديكور على المساهمة في حل مشكلات الحركة المسرحية، وتنظيم ميدان التمثيل على خشبة المسرح، وفي ارتباط بالقواعد الجمالية في التشكيلات وبخاصة مشاهد المجموعات البشرية على المسرح.

الخلفية

BACKGROUND

معروفة في الماضي بتعبير PROSPECT .الخلفية تعنى الجزء الخلفى من خشبة المسرح، أو الستار الخلفى في المؤخرة، أو ستار السيكلوراما الذى يطوق خلفية وجانبى المسرح دفعة واحدة. ظهر ستار الخلفية أول مرة في الحياة المسرحية على يد مهندس المناظر الايطالى سبستيانو سرليو SEBASTIANO SERLIO (١٤٧٥ - ١٥٥٤م) ثم تطور ليصبح من أهم عناصر المسرحية الإيطالية بعد ذلك. بل والمسارح العربية أيضا.

الخوريجوس

KHORÉGOSZ

الخوريجوس ، هو هذه الشخصية التى كان يكلفها الأرخون ARKHON بالإشراف على الرقص والغناء والموسيقى في العروض الإغريقية .وكان يدفع من ماله ما تتكلفه هذه الإعدادات الفنية للعرض المسرحى. كشفت بعض الأبحاث العلمية أن كان له اسم آخر كذلك.

الخيال - الفنتازيا

FANTASY

الخيال، هو ما يحدث داخل العقل فقط. وهو لا يكاد يصدق أو يكون متصورا. لقد خلق ذهن الإنسان الحكاية، الأعجوبة، غير الحقيقى،

المفاني للأشياء الواقعية. وكل ما هو غريب يمكن أن ينتمى إلى الضبابية.

كان الخيال والتعبير عنه أحد الأشكال المصاحبة للفنون عبر التاريخ . حيث تضافر الخيال مع العصور الأولى للفن متحدا مع السيمياء والسحر والشعوذة . وفي الآداب نلاحظ وجود الخيال في الحكاية والقصة والرواية، وحتى عصرنا هذا كان للخيال في الصور الأدبية القديمة الشكل الروحي النابع من عالم الأساطير وعالم الآلهة وأنصاف الآلهة.

وقد تواجده الخيال كذلك في القرن العشرين في الآداب الطبيعية بصفة خاصة، وفي تيارات ومذاهب أخرى بصورة معتدلة.

SHADOW – SHOW

خيال الظل

هو أحد أنواع مسرح العرائس. حيث الشخصيات المسرحية تُصنع من القماش أو الورق المقوى، وتُلون بالأسود أو بألوان أخرى لتكتسب علامة من علامات الشخصية ذاتها. وهذه الشخصيات القماشية أو الورقية الكرتونية تستقبل الإضاءة المسرحية من الخلف (خلفية مؤخرة المسرح)، وهكذا تظهر في صورة (الخيال للظل) على مساحة ، أو لنقل شاشة المسرح.

يُرجع تاريخ المسرح في العالم هذا النوع من خيال الظل إلى القرن العاشر الميلادي ، وإلى الصين في الشرق الأقصى بمسرحها المسمى (مسرح خيال الظل - YING-HSI) على يد يافان WAYANG PURVA - وقد انتقل خيال الظل من الصين إلى الشرق في بلاد الإسلام بعد القرن الحادي عشر الميلادي. وكان بطله يسمى (القره قوز).

وتجرى الأمثال والحكم على لسانه. إلا أن خيال الظل عند انتقاله إلى تركيا قد تطور عن ذي قبل. إذ اهتم هذا النوع من العروض المسرحية عند الأتراك بالموضوعات المستقاة من حياة الشعب، وبخاصة في الجانب الفكاهي والكوميدي منها.

نجح خيال الظل الشرقي، وبواسطة لاعبيه ومحركيه المتجولين في الانتقال إلى القارة الأوروبية، ولأول مرة في إيطاليا. وفي نهاية القرن الثامن عشر الميلادي كانت ألمانيا قد عرفت خيال الظل وعروضه، مما شجع كتابها وفي مقدمتهم أخيم فون آرنيم ACHIM VON ARNIM على كتابة مسرحيات لخيال الظل. وكانت مسرحيات خيال الظل أحد الأنواع المسرحية المستحسنة في بلاط فايمر WEIMER. كما دخل خيال الظل إلى فرنسا كذلك في نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ليحقق شعبية كبيرة في عرض (خيال ظل صيني - OMBRES CHINOISES) على يد الفرنسي دومينيك سيرافين DOMINIQUE SÉRAPHIN وامتازت العروض سواء في الشرق أو في أوروبا بالشعبية الخالصة.

وبعد دخول تقنيات الآلة، وبخاصة في نهاية القرن قبل الفانت.. القرن التاسع عشر الميلادي، تطور خيال الظل وساعد على هذا التطور التجارب الأوروبية التي اتجهت إلى العلمية في التجارب والتجريب. ودخل خيال الظل إلى بعض عروض الكباريت الفني في فرنسا. وفي القرن العشرين، نجد الفيلم في السينما يستعين أحيانا بأشكال خيال الظل داخل إنتاجاته بين الحين والحين.

يظهر تيار (الدادية) في الفن التشكيلي ما بين سنوات ١٩١٥، ١٩٢٢م بين مجتمعات الحرب العالمية الأولى في أوروبا وفي سنوات خرابها، كتيار متمرد على الخراب والتدهور، وكخط فني جديد يُعلن ويزعق بالتمرد من خلال التعبير الفني، في تأكيد لحرية الشكل تخلصا من قيود التقليدية .

يحطم تيار الدادية الآداب العامة، ويرفع صوته ضد الحدود الطبيعية الجمالية للطبقة الوسطى . وهو كتيار تعزى منطقيته إلى التجريدية . تيار يؤيد التناقض الظاهري (PARADOX) القول الباطل في الظاهر ، لكنه صحيح في الحقيقة)، ويصل التيار في النهاية إلى تيار جامع للمتناقضات تأكيدا لفكرة الدادية التي تعلن (نموذج الحرية الكاملة).

ترتبط الدادية من ناحية التقنية بالتيار التكعبي في الفن التشكيلي . حيث تستعير الدادية بعضا من العناصر التقنية في التكعيبية، وبخاصة بساطة المونتاج واللصق على اللوحات .

تُعتبر مدينة زيوريخ- في سويسرا- مركز الحركة الدادية في القارة الأوروبية وتحديدا في كباريت فوليتير CABARET VOLTAIRE الأدبي حيث تجمعت هناك أصوات عالية من الأدباء والفنانين والشعراء تريستان تزارا، هـ . بول، هولسون بك والفنان التشكيلي أرب. T. TZARA, H. BALL, HANS ARP ليعبروا عن صورة شاملة من الفوضى والخراب، في استعمال للنفايات والفضلات في رسم لوحاتهم وفي طبيعة ثائرة في الأدب والشعر تقضخ خيبة الأمل التي أعقبت الحرب العالمية الأولى.

يشارك في المعرض الدادى الأول كل من الفنانين أرب،
كيريكو، أرنست، فيننجر، كاندينسكى، كوكوشكا، موديجليانى، بيكاسو
H. ARP, G. CHIRICO, M. ERNST , L. FEININGER, V.
KANDINSKY, O. KOKOSCHKA A. MODIGLIANI , P.
PICASSO.

اجتهد الداديون على تجميل برنامجهم بالفن الحديث، وساعدهم
على الانتشار في أوروبا وأمريكا (جماعة الداديين) التى قامت في
باريس في نهاية السنوات العشر الأولى من القرن العشرين، والتى كان
من زعمائها بريتون، أراجون، سوبول، ألوارد، كرافان
A.BRETON, L. ARAGON, PH. SOUPAULT, P. ALURD, A.
.CRAVAN

وفي عام ١٩٢٢ م تُغلق نوادى الدادية أبوابها في باريس وفى
برلين، حيث ألف هولسون بك جماعة الدادية في ألمانيا.
ثم يظهر تيار دادى آخر عرف باسم (الدادية السياسية) حمل
برنامج اليساريين وبرامج أخرى للإصلاح الراديكالى الاشتراكى، وفى
تضاد مع (الدادية المطلقة) في فرنسا.
ثم يقيم أرنست ، أرب معرضا للفن الدادى في مدينة هانوفر
الألمانية عام ١٩٢٢م. وبعدها... يُسدل الستار عن هذه الحركة لتدخل
في نطاق تاريخ الفن المعاصر.

DAVID BELASCO

دافيد بيلاسكو

من مواليد سان فرانسيسكو SAN FRANCISCO في
١٨٥٩/٧/٢٥، والمتوفى في نيويورك NEW YORK في
١٩٣١/٥/١٥م.

كاتب درامى ومخرج مسرحى ومدير فنى للمسرح. بدأ الحياة الفنية ممثلاً، فمساعداً للإخراج فى المسرح. فى عام ١٨٨٢م يُعهد إليه بإدارة مسرح ماديسون MADISON SQUARE THEATRE فى نيويورك. وفى المسرح يخرج دراماته بنفسه . يدير بيلاسكو بعد ذلك عدة مسارح أمريكية. وفى عام ١٩٠٦ يشيد داراً مسرحية جديدة حملت اسمه (مسرح دافيد بيلاسكو) .

تتميز أعمال بيلاسكو الإخراجية بالخلط بين اتجاهين رئيسيين فى عالم المسرح. فهو يمزج بين الرومانتيكية والطبيعية. وهو ما أعجب وأسکر رواد مسرحه فى بدايات القرن العشرين ، فكانت العروض لا تُغرق فى الطبيعية التى كانت تسيطر على عروض مسارح العالم. إن ذكاء بيلاسكو يبدو فى العملية الكيميائية التى خلط بها النوعين فى كثير من الحذر، ومن إدخال العنصر الرومانتيكى فى تركيبه العرض المسرحى ، فى استغلال للخيال والإيهام والألوان.. العناصر التى تتميز بها الرومانتيكية، وسط تحقيق حقيقى صادق للبيئة، وتقنية مسرحية عصرية.

ترك دافيد بيلاسكو كتاب نظرياً للمسرح عنوانه بالآتى:

١- المسرح عبر باب خشبة المسرح- عام ١٩١٩م

THE THEATRE THROUGH ITS STAGE DOOR.

DAVID GARRICK

دافيد جارريك

من مواليد هيرفورد HEREFORD فى ١٧١٧/٢/١٩، والمتوفى فى لندن LONDON فى ١٧٧٩/١/٢٠. ممثل وكاتب

درامى ومدير فنى مسرحى إنجليزى. وجاريك واحد من أعمدة المسرح الإنجليزى فى القرن الثامن عشر الميلادى.

بعد تمثيله لدور ريتشارد الثالث فى دراما شيكسبير على مسارح لندن فى عام ١٧٤١م، يقيم ضجة جماهيرية واسعة من جراء إجادته لهذا الدور الصعب عند الشيكسبيريات. ولا تزال كلمات الممثل الإنجليزى (كوين QUIN) والتى أطلقها على مسمع من المتخصصين المسرحيين آنذاك.. "إذا كان لهذا الممثل الجديد حق فى إبراز شيكسبير هكذا كما قدمه، فأننى ومعى كبار ممثلينا نكون قد أخطأنا فى المهنة".

يلتفت مسرح درورى لين DRURY LANE للشباب جاريك ويتعاقد معه فى عام ١٧٤٢م. وفى حدود أربعة وثلاثين عاما حتى عام ١٧٧٦م يقدم جاريك أكثر من مائة دور مسرحى، بينها ١٨ دورا بطوليا من مسرح شيكسبير، مثل (هملت، ياجو JAGO، عطيل، أنطونىوس وغيرها).

وظف جاريك ثقافته المسرحية للنمو بمستوى الدراما الإنجليزية، حينما كتب مقدمات وخاتمات شعرية نمق بها دراماته التى كتبها. فرفع أحاسيس الجماهير وجمالياتها وأدواها إلى مستوى يفوق مستوى الأدب الدرامى لذاته.

COMING IN

دخول

المقصود بالدخول، هو الظهور للممثل لأول مرة على خشبة المسرح فى دور من أدوار المسرحية فى العرض المسرحى. باستثناء الممثل أو الممثلين الموجودين على خشبة المسرح - بحكم طبيعة أدوارهم - قبل رفع ستار البداية.

والدخول يعنى بدء مشهد جديد أمام الجمهور . ومهمة الممثل (الداخل) للمرة الأولى، وحتى قبل أن ينطق بحواره على المسرح، أن يوضح ويُسعر الجماهير- وفي سرعة خاطفة كالبرق- مَنْ هو هذا الإنسان بالنسبة إلى الشخصيات المائلة على خشبة المسرح. هل هو غريب؟ أم هو قريب لإحدى الشخصيات؟ أم أنه أحد المعارف فقط؟ كما أن عليه أن يُبرز- من خلال الدخول، ومن ثم التمثيل وتأدية الدور- مصدر حضوره الذى أدى وأودى به إلى هذا الدخول.. أى الحضور على خشبة المسرح. هل هو قادم من نفس المدينة؟ أم هو قد أتى من حجرة مجاورة لخشبة المسرح؟

ثم عليه بعد ذلك أن يُحدد علاقته بالحدث القائم، بمعنى.. ما هى علاقته بالمشهد الذى يدخل فيه؟ ولماذا حضر إلى الخشبة؟ وماذا يريد أو يبغى؟

ولما كان لهذا الدخول تعقيداته ومتشابكاته. فإن كثيرا من المؤلفين الدراميين يلجأون عند كتابة الدراما إلى التعرض لشخصية القادمين (الداخلين إلى المسرح مؤخرا)، فيكتبون حوارا يتحدث عن الشخصية القادمة، خاصة في حالة أهميتها في الدراما. ويتبادل الممثلون الموجودون على المسرح هذا الحوار، كتعريف (للداخل) بماهيته وشخصيته وهيأته ومظهره في كثير من الأحيان.

وإضافة إلى ما تقدم، فإن على الممثل (الداخل) إلى المسرح أن يستثمر كل المقدمات التى أثرت حوله، فيُسعر الجماهير المشاهدة- وبصدق- من أين أتى؟ وماذا كان يفعل مباشرة قبل أن يخطو على خشبة المسرح؟

معنى كلمة دراما باليونانية DRAMA = الحدث. والدراما والملحمية والشعر ثلاثة فروع أو حلقات للنوع الأدبي الواحد. كلمة (دراما) تعنى إبراز الأشياء من واقع الحدث وحده، وبواسطة حوار يؤديه ممثلون، يتضمن منولوجات وديالوجات مسرحية. ولا حياة للدراما بغير هذه الوظيفة، والتي تختلف عن الشعر كثيرا. لا يستطيع الكاتب الدرامي أن يشرح، أو يُسهب، أو يفسر كما يفعل الشاعر في القصيدة، إذ الاستطراد أو الوصف أو الروية مرفوضة في العمل الدرامي، مع أنهم مطلوبون في العمل الشعري.

تستعمل الدراما الكورس والمجموعات (كما في المسرح الإغريقي) كأساس عضوي وجوهري متضافر مع غيره من العناصر الدرامية الأخرى. كما يمكن للدراما أن تستعين بالراوي (كما في مسرح برخت العصري أيضا). لكن هذه الاستعانة تكون في المرتبة الثانية، بعد الحدث الذي يحتل عادة المقام الأول.

والحوار هو الوسيلة الجوهرية في الدراما. وهو من شأنه تشريح الشخصيات وتحديد الأبطال الدراميين، وتحديد ونسج علاقاتهم مع بقية الشخصيات والأدوار المسرحية الأخرى من ناحية، ومع مواقفهم الدرامية من ناحية أخرى.

والدراما، هي النوع الأدبي المؤثر الذي يسمح بالتداخل في التعبير.. بمعنى تقسيم الحوار على أكثر من شخصية. وهي (أى الدراما) تربط جميع هذه الشخصيات وحواراتها في موضوع واحد. ففيها يقدم (المنولوج MONOLOGUE) التعبير عن المواقف الحساسة والداخلية والنفسية المضطربة (منولوج شيكسبير في دراما هملت.. أكان أنا.. أم غير كائن.. تلك هي المسألة). ومثل هذه المواقف

لا يصلح للتعبير عن تضاد النفس الداخلية فيها إلا شكل المنولوج
الدرامى. ومن الطبيعى أن تخضع اللغة المختارة لطبيعة المشهد أو
الموقف الدرامى. كما من المستحسن أن تصبح اللغة مناسبة للشخصيات
وانفعالاتها، لأن الأحداث في الدراما تتطور من واقع حوار الشخصيات
المسرحية.

ترتبط الفروق بين الدراما والملحمية بتعبير (ملحمى) يُفضى
إلى الماضى أو التاريخ عند عرض الأحداث.. هذا في الملاحم. أما في
الدراما فإنها تعرض الحى والواقع والحدث الأنى والتصرفات، وأمام
حضرة وحضور الجماهير، ومن خلال أحداث تعرض الموضوع
طازجا وفعالا.

لا توجد درامات تُكتب للكتابة فقط، وتُمنع من أن تعنى خشبة
المسرح (كما يقال عن درامات توفيق الحكيم وعبد الله القويرى).
فالدراما مُثلت أو لم تمثل تحتوى على عناصر الدراما وأبجديات
العرض المسرحى في شكلها المنولوجى والديالوجى والمنظرى
والحدثى. بالإضافة إلى الموضوع والشخصيات التى تحمل على أكتافها
إيصال وجهة النظر الأدبية، والآراء المنادية باتجاه (الدرامات التى لا
تُمثل) تشطر الدراما إلى شطرين على أساس غير سليم، وتتناقض مع
الأسس العلمية لمفهوم الدراما.

والوقت الذى تُمثل فيه الدراما مُحددٌ بطريق العرف
الطبيعى. وقد يُضعف طول الدراما من شغف الجمهور المشاهد أو يشتت
ذهنه بالتعقيد وبتسرب الأحداث لكثرتها. كما أن تعدد الاستراحات في
الدراما قد يهز العمل الفنى كعرض مسرحى أو هى قد تصيب
الاستمرارية بالوهن وعدم الانطلاق . وطول الدراما يقع ما بين ثلاث
وأربع ساعات في العرض المسرحى الواحد.

تؤثر إمكانيات خشبة المسرح كثيراً على حد بعيد في
الدراما. ومن الصعب اليوم تقديم الدرامات الإغريقية الأولى دون
الفراغات والمساحات التي حددها العصر القديم.

إن مؤثرات التقنية في المسرح الحديث تعطى فرصاً غالية
للدراما للتغيير، وسهولة، وسرعة الانتقال (كما في مشاهد مسرح
شيكسبير المتكررة دوماً).

كما أن استعمال شريط السينما، والفايوس السحري في العروض
المسرحية يعكس تجديدات العصر التقنية لكل أنواع الدرامات قديمها
وحديثها. وقد أقر نظريو المسرح أن هذه الوسائل الحديثة تريح
الجماهير وتكسب اهتماماتهم وانفعالاتهم واستحساناتهم في القرن
العشرين. وذلك عندما تُغير التقنية الصورة البصرية والديكورات
المتحركة وغيرها من ابتكارات تقنية في المسرح الحديث. لكنهم أقروا
أيضاً بتضاربها مع المضامين الجادة والهامة التي تحملها الدراما في
تكويناتها الأدبية، على اعتبار أن هذا الشكل العصري يلمس الجماهير
ويؤثر عليها، ويصرفها- في أحيان كثيرة- عن متابعة أهميات الدراما
من فكر، كما يخفف من الارتباط بأصول ومعاني الحوار.

والدراما هي أفدر الحلقات أو الأنواع الثلاثة السابق الإشارة
إليها على إبراز المضمون الدرامي للأدب بطريقة مكثفة، متقدمة بذلك
على الملحمة والشعر.

مرّ التركيب الأدبي للدراما بعدة مراحل. لكن أغلب هذه
المراحل احتوى على التصنيفات التالية: مقدمة الصراع. وهو ما يطلق
عليها (الافتتاحية أو البرولوج PROLOGUE).

ثم المعرض العام أو مدخل المسرحية. ويسمى (الفصل الأول).
حيث يتم فيه الشرح والإبانة.

ثم تتبع صلب المشكلة أو (العقدة) والتي عادة ما تحتل (الفصل الثاني) حيث يقوى الصراع وتتجسد التضادات الدرامية حتى تصل إلى القمة أو (الذروة CLIMAZ).
وتنتهي الدراما (بالحل)، وهو الجزء الأخير في (الفصل الثالث).

أما في المسرحيات ذات الخمسة فصول، فيمتد فيها الصراع والعقدة إلى الفصلين الثالث والرابع، في حين يُقدم الفصل الخامس والأخير (الحل) في النهاية.

وفي المسرحيات المبكرة أثناء عصر القرون الوسطى والعصر الجديد، كانت تُمثل مسرحيات وسطية تتخلل الاستراحات بين الفصول الأصلية للدراما. (ونقصد بالعصر الجديد هنا عصر النهضة الأوروبية) وبالنظر الكلاسيكية، تتفرع الدراما إلى فرعين رئيسيين هما التراجيديا، الكوميديا.. أي المأساة والملهاة. في التراجيديا تتصادم الصراعات وتقود إلى موت البطل التراجيدي أو سقوطه على الأقل، رغم محاولاته الانتصار... ولكن هيهات.

أما في الكوميديا، فإن شخصياتها تتخلى عن عظمة البطل التراجيدي لتضع بدلا منها شخصيات مضحكة، نصيبها ضيق في الحياة، لكنها شخصيات لا ترقى بالجاهير إلى الحزن أو اليأس.
والبناء الدرامي للتراجيديا محكم ومنطقي بحكم الظروف التي تفرض وتحكم (كالقضاء والقدر، وأحكام آلهة اليونان وأنصاف الآلهة).
بينما يصبح البناء الدرامي في الكوميديا سائرا في ردهات الصدفة المضحكة بانيا نفسه على عناصر مثل سوء الفهم والتلبس وسوء التفاهم. وكلها عناصر تؤدي إلى الضحك والترويح النفسي.

وبين النوعين (التراجيديا والكوميديا) عرفنا مؤخرا نوعا وسطا يوصف (بالوسطية) وهو نوع يجمع بين عناصر التراجيديا وبعض عناصر الكوميديا أطلق عليه اسم (التراجيكوميديا).

وبصرف النظر عن التقسيم الكلاسيكى للدراما. فإنها تنقسم أيضا إلى نوعيات كثيرة. فعرفنا درامات الهدف، والدارما التحليلية والدارما القومية، درامات الأفكار، الدراما الإنسانية، الدراما البرجوازية، درامات المواطنين (درامات الطبقات الوسطى)، الدراما التاريخية، الدراما الحياتية، الدراما الدنيوية، الدراما الرعوية، الدرامات الشعبية، الدراما العاطفية، درامات عصر النهضة أو الإحياء، دراما العصر الفيكتورى... وغيرها من أنواع كثيرة.

وكلها تحتوى على خصائص معينة تحمل علامات لتسميتها أو لعصورها. فدرامات الهدف التى تعمل جاهدة على إثبات موقف هو المصيبة بعينها، تختلف مثلا عن الدراما التحليلية التى تقدم نفس المصيبة من البداية وفى مباشرة، ثم تعمل على تعميق فكرة الكارثة أو المصيبة بالأحداث والمنطق والتحليل والتفصيل حتى تصل إلى غايتها فى النهاية.

ونلمح فى أسماء الدرامات الكثير من الأنواع فهناك دراما الشخصية الواحدة (مونودراما) MONOARAMA - مسرحية مذكرات رجل مجنون عن قصة الروسى جوجول والتى قدمها المسرح الفرنسى لأول مرة بشخصيته واحدة) وكذلك بعض مسرحيات أنطون تشيكوف (ضرر التبغ).

كما نعثر على دراما الشخصين DUODRAMA مثل مسرحيات (أحلام جبل جاليرت لكارنتى فرانس، المرجيحة لوليم جيبسون). ثم درامات الشخصيات المزدحمة، والتى تمتلى بأدوار صامتة

.PANIOMIME

كما أن العرض الدرامي له أشكاله المتعددة هو الآخر. على غرار الدرامات الموسيقية التي تصاحب الموسيقى فيها العرض الفني، وتؤديها شخصيات تغنى في الأوبرا والأوبريت، وترقص في درامات الباليه، وتشارك في المسرح العرائسي حيث يُستبدل الإنسان بالعروسة الخشبية، أو يتزامل الممثل مع الدمى في آن واحد.

ثم هناك الدرامات الاجتماعية، والدرامات الفلسفية (ألبير كامو، جان بول سارتر) وكلها تبني أفكارها على فكر فلسفي راقى.

فإذا ما تعرضت لتاريخية الدراما، وجدت أنها نشأت عند أغلب الشعوب من الطقوس الدينية ومن العبادات (راجع مسرح الشرق الأقصى في الصين واليابان)، مصحوبة بالرقص والغناء (أعياد الآله ديونيزوس في المسرح الإغريقي)، وبحوار الشخصية الواحدة، ثم ديالوج الشخصيتين الثنائيتين، ثم بدخول الممثل الثالث وبقية شخصيات الدراما. وهو ما يتضح في العصر اليوناني في درامات اسكيلوس، سوفوكليس، يوريبديدس، أرسطوفانيس، إلى جانب أشعار هوميروس. عند الثلاثة الأول في التراجم، وعند الرابع في الكوميديا.

وفي تطور الدراما، والكوميديا بصفة خاصة عند الرومان، نعرف كوميديات بلوتوس، ترنتيوس. وبينما تغطي القرون الوسطى المظلمة من القرن الخامس الميلادي وحتى القرن الخامس عشر في سبات عميق وانحطاط فكري مجذب، نتعرف في الشرق على الأدب الهندي في القرن الخامس الميلادي (كاليداسا) وفي القرن الثالث عشر الميلادي على الأدب الصيني، وعلى مسرح (النو NO) في اليابان ابتداء من القرن الرابع عشر الميلادي وحتى بزوع فجر عصر النهضة الأوروي، الذي يظهر فيه لوب دو فيجا في أسبانيا، بن جونسون وكريستوفر مارلو وتوماس كيد ووليم شيكسبير في إنجلترا. ثم ظهور عباقرة الدراما الكلاسيكية الفرنسية ببيركورني، جان راسين، موليير.

الأول والثاني بالتراجيديا، والثالث بالكوميديا. كما نجد الكلاسيكية الألمانية تزدهر على يد ليسنج، جوته، شيللر. ثم يظهر إيسنر في النرويج، إلى جهود المسرحية الاجتماعية ومسرحيات الطبقة المتوسطة. وكذلك درامات كل من برناردشو وتشيكوف. تظهر درامات الواقعية الاشتراكية بعد ذلك على يد جوركي وفيسببانيسكي في الاتحاد السوفيتي، ثم برخت بأطوار دراماته المتعددة في القرن العشرين. تُحدد المذاهب المسرحية الفنية كل هذه التصنيفات الدرامية الغالية ومنها التعبيرية عند كايزر، تشابك. والطبيعية عند زولا، هاوبتمان ثم المستقبلية عند مارينيتي وماياكوفسكي، الرمزية عند ماترلنك والتياترالية عند المخرجين السوفيت تايروف، والألماني بيسكاتور، مايرهولد. ثم الوجودية على يد كامى وسارتر.

الدراما الراقصة (دراما الرقص) DANCE DRAMA

الدراما الراقصة هي أحد الأنواع الهامة لفن الرقص المسوحى. ولدت هذه الدرامات على يد نوفر J. G. NOVERE (1727-1810م)، فيجانو S. VIGANO (1769-1821م). وهى نوع خاص يختلف عن النوع الآخر المسمى بـ(الرقص الدرامى).
نعنى بالدراما الراقصة أو دراما الرقص هذا النوع من التكوين الفنى الحامل للعناصر الدرامية حتى ولو لم يكن العمل الفنى مكتملا بالتكوين الدرامى السليم. وعلى ما تقدم، فالدراما الراقصة تختلف عن العروض الراقصة فى الهند أو الصين.
ولدت هذه الدرامات فى القرن الثامن عشر الميلادى. لكنها لم تستمر طويلا. إلا أن بادرة لعودة ظهورها من جديد تظهر فى القرن

العشرين في الباليه الروسى. لكن سرعان ما يتحول هذا الباليه إلى شكل آخر يُرى في دراما الباليه ذات الفصول الثلاثة كما تشير بذلك عروض السوفيت في (روميو وجولييت ، نافورة سراى باختشى).

PSYCHOLOGICAL DRAMA

الدراما السيكولوجية

نقصد بالدراما السيكولوجية، هذا النوع من الدرامات الذى لا يتتبع أو يتوخى أحداثا فيزيكية. وبدلا من هذه الجهود الجسدية، فان دراما السيكولوجية تسعى جاهدة إلى التركيز على مصدر الإبداع من داخل النفس البشرية، لترصد كل التحركات والتغيرات الداخلية التى تتطور فيها الشخصية المسرحية (نفسيا).

لذلك يبدو المسرح في هذه المسرحيات ، وكأنه في حالة جامدة ساكنة STATIC، مع أن شخصياته تغلى وتتفجر من عوالمها الداخلية والحسية. أو هى تعاني من كبت وضغوطات وأفكار في قمة غليانها واضطرابها النفسى. هذه الحالات الداخلية في الدراما السيكولوجية تقود إلى صراعات غاية في القسوة والمرارة. ونظرا للطبيعة الخاصة لهذه الدرامات، فإن أنواعا درامية كثيرة لا تصلح لها. فالدرامات الشعبية، أو الدرامات الارتجالية لا تجد لها مكانا أو نجاحا في مثل هذه الدرامات. وبالتالي فليس باستطاعة كل الممثلين التعرض للدرامات السيكولوجية. لعلها تكاد تكون وقفا على الممثلين النابهين والمتقنين العقلانيين، المتمتعين بخلفية أدبية وخلفيات ثقافية متنوعة. يكمن نجاح هذا النوع في الحجم النفسى الذى يُصنف الشخصيات المسرحية، وفى حقيقته وموثوقيته، للوصول إلى نفس الجماهير عبر قناة أساسها صعود

(العلاقة التشكيلية النفسية) في حالة تماسك وتضافر مُصدّق، ينتقل من الممثل إلى المتفرج في حالة الدراما السيكولوجية.

تدرج أعمال جان راسين **JEAN RACINE** (١٦٣٩ - ١٦٩٩م) أندروماك وبيرينيس وفيدرا , **ANDROMAQUE** , **BÉRÉNICE, PHEADRA** في القرن السابع عشر الميلادي إلى الدراما السيكولوجية .

يُعتبر العصر الذهبي لهذه الدرامات هو نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، بظهور درامات إيسن وهاوبتمان **IBSEN, HAUPTMANN**، ثم درامات تشيكوف في بدايات القرن العشرين.

وتمتد الدراما السيكولوجية إلى منتصف القرن الحالي في أعمال الأمريكيين يوجين أونيل **EUGENE O'NEILL** وتينيسي وليامر **TENNESSEE WILLIAMS**.

وقد استعمل الروسي ستانسلافسكي في تقنيات فن الممثل التي أوجدها في طريقته التعليمية عناصر السيكولوجية، واستغلها استغلالاً جيداً في تعريف الممثل ببواعث الدور الداخلية، وخصص كتاباً من كتبه بعنوان (إعداد الممثل - **RABOTA AKTYORA NAD SZOBOJ** من جراين في عام ١٩٣٨م.

VERSICULAR DRAMA

الدراما الشعرية

المقصود بالدراما الشعرية، هي الدراما التي تُكتب بالقالب الشعري. كانت الدرامات الإغريقية تكتب شعراً وكتب شيكسبير دراماته بالشعر المسمى **BLANK VERS** (الميل إلى الرّحيم) وبرع الدرامي الفرنسي الكساندرين **ALEXANDRIN** في تحديد الصيغة

الشعرية لدرامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة. كما احتوت الرومانتيكية على درامات كُتبت فيها حوارات شعرية. وأعدت الرومانتيكية الجديدة قوة الشعر وسحره إلى أعمالها الدرامية. إلا أن الطبيعة تقضى على ما قطعته الدراما الشعرية من طرق طويلة. واليوم من النادر أن نحصل على دراما شعرية جيدة الصنعتين الأدبي الشعري والفنى الدرامى معا.

LIVING DRAMA

دراما صورة الحياة

هى نوع أدبى درامى ضعيف المضمون، هزيل الأحداث، يتوخى إبراز أحدث الحياة العادية أو عرضاً أو أمانة من أمارات اليوم العادى فى اهتمام - غير مطلوب للدراما- بالطبقات الاجتماعىة أو علاقات الشخصيات فيها، وبالصورة الكوميديية التى غالباً ما سورّت وحددت هذا النوع من درامات صورة الحياة.

وجد هذا النوع مجاله فى الدرامات الطبيعية وفى درامات كلنت أماكن المشاهد فيها تجرى فى بيئة فلاحية فى الريف. وفيما يخص تحليل دراما صورة الحياة فى طبقات المجتمع، وفى التناقض بين صور الحياة، فقد كان التعبير الفنى لائقاً ومناسباً للدعاية ليس إلا .

وهى درامات تفتقد إلى عناصر العمل الدرامى الرصين. فقد خلت من التوتر والتطور، وعلى ذلك فقد ظهرت جامدة غير حية STATIC وفاقدة للنوعية الدرامية.

هو نوع من الدرامات، نجد فيه الحوار، ويشبهه في مظهره الخارجي الدرامات المسرحية، لكنه لا يصلح للتمثيل على خشبة المسرح. ويُصنف تحت اسم درامات الكتاب التي تصلح للقراءة أو المطالعة فقط. تعتمد هذه الدرامات على الملحمة، وعلى الإنشائية الفلسفية في موضوع الكلام. وهذه وتلك ليستا لغة درامية لدنة أو طيبة في يد ولسان الممثل المسرحي، لأنها تعوق رسم الشخصية أو تطورها في طريق الإبداع التمثيلي. كما أن درامات (الكتاب) عادة ما تمثلى بالشخصيات الكثيرة، وبالأمكان المتعددة التي لا تتناسب مع أعراف المسرح.

ونجد في أعمال المسرح العالمي الكثير من درامات الكتاب. فدراما سنكا SENECA المعنونة سلسـتينا CELESTINA، والجزء الثاني أو القسم الثاني إن أردنا الدقة لدراما فاوست FAUST لجوته GOETHE، ودراما كاين KAIN لبيرون BYRON تنتمي كلها إلى هذا النوع الأدبي. إلا أن بعض المخرجين الحديثين - رغم ذلك - يحاولون التجريب بإخراج هذا النوع على خشبة المسرح. وهم في هذه المحاولات يبحثون قدر جهودهم لاكتشاف المواقف الدرامية التي تكمن خلف الحوار الفلسفي، للعبور بهذا النوع إلى النجاح.

يعرف هذا النوع باسم (اللادراما ANTIARAMA). وهو تيار حديث ولد عام ١٩٥٠ أو ١٩٤٩م في العاصمة الفرنسية باريس.

وأهم عناصر هذا التيار هو تصوير العالم وصورته، وقد فقدت فيها الفضيلة والقيم الإنسانية كل محتوياتها. على اعتبار أن الناس ليسوا بمستطيعين فهم بعضهم البعض، أو التعاون بينهم وفق لغة مشتركة واحدة يتحدثون بها جميعا. وهم عبئا يواجهون بعضهم بالعبارات أو الكلمات . لكن معانى هذه العبارات أو الكلمات. تسقط في بحر عميق القرار، وتقطع على الناس معانى اتصالاتهم وكذلك إمكانية حدوث التلقى بينهم.

هكذا عملت درامات ما فوق العقل التى عُرفت كذلك باسم ABSURD على إلغاء (لغة الكلمات) ضمن تجاربها الأدبية، وأقامت مكانها وبدلا منها وسائل تعبيرية أخرى صدرتها مسرحياتها وآدابها. وأصبحت اللغة لا تعبر عن التفكير أو تظل كما كانت قبلا إحدى وسائل الفهم والاتصال، بل أضحت مثل شرنقة غريبة الأطوار لا يمكن التعرف على كنهها أو فهم محتواها.. شرنقة مجهولة الهوية، تُدر على الإنسان المضغوط الخوف والهلع والمصير المظلم المرعب من حياته ومستقبلها . وهو ما أوصل البطل الدرامى في درامات اللادراما أو درامات (الأبيسرد) إلى شكل تراجيدى عنيف شاذ .ومن الطبيعى أن الأحداث المسرحية التى تسير بلا منطق تؤدي- بالطبيعة أيضا- إلى سقوط بعيد بعيد عن المنطق أيضا.

ورغم كل هذه الخصائص ، فان هذا النوع من الدرامات يبدو مكتملا تماما. ومتطابقا مع منطق المعكوس المناهض لمنطق الحياة والوجود. إذ أن التعارضات والمتناقضات فيه تُبنى وتركب إلى جانب بعضها البعض لتكوّن في النهاية دراماتورية خاصة به، تسيطر على المسارح الأوروبية منذ خمسينيات القرن العشرين على يد كل من بيكيت، يونيسكو، جان جانييه، فردناند أربال، آرثر آدموف، هارولد بنتر.

S. BECKETT, E. IONESCO , J. GENET, F. ARRABAL, A. ADAMOV, H. PINTER.

واليوم في تسعينيات القرن الماضي خفت حدة التيار كثيرا. لم تعد خشبات المسارح تتسابق إلى عرضه ، لأنه يثير خواء وفراغا في الحياة الإنسانية المعاصرة، وفي المنظر المسرحي نفسه، وفي تعطيل الطبيعة ، وفي الرداء السرمدي الذي يضعه على خشبة المسرح.. بلا أصل ، أو بصيص من نور الحياة وأمل المستقبل.

ABSURD DRAMA

دراما الأبيسرد

تيار درامي ازدهر بعد الحرب العالمية الثانية. تعود بداية التيار إلى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي إلى الفرنسي ألفريد جاري ALFRED JARRY (١٨٧٣ - ١٩٠٧م) الشاعر والدرامي الفذ عندما قدم درامته بعنوان (ابي ملكا UBU ROI) والتي أثارت ضجة عنيفة يوم عرضها الأول في عام ١٨٩٦م. كما شارك في إثراء هذا التيار لدراما الأبيسرد كل من جان كوكتو ، ميشيل دي جيلديروود MICHEL DE GHELDERODE (١٨٩٨ - ١٩٦٢م) الدرامي البلجيكي. هذا التيار الأبيسرد في الدراما الذي اتخذ له وسائل تعبيرية خاصة.

وبتطور التيار بعد الحرب العالمية الثانية تظهر الأعمال الدرامية عند المحاولات الأولى في آداب الروسي الأصل الفرنسي الإقامة آرثر آدموف ARTHUR ADAMOV (١٩٠٨ - ١٩٧٠م)، والروماني الأصل الفرنسي الإقامة يوجين يونيسكو EUGÈNE IONESCO (من مواليد ١١/٢٦ / ١٩١٢م) ، صمويل بيكيت

SAMUEL BECKETT (١٣/٤/١٩٠٦ - ؟)، والفرنسى جان جانييه
JEAN GENET (من مواليد ١٩/١٢/١٩١٠م).

يلحق بتيار دراما الأبيسرِد كُتاب أوروبيون آخرون مثل جان
تاردييه JEAN TARDIEU، دينو بوزاتي DINO PUZZATI، جاك
جلبر JACK GELBER، هارولد بنتر HAROLD PINTER.

تتميز دراما الأبيسرِد بـ(اللاحقيّة)، وبأنها تتعمد بناء مواقف
درامية غريبة غير عادية وغير مألوفة(كما عند بيكيت في درامته نهاية
اللعبة من فصل واحد طويل، حيث يضع بطلى الدراما طوال الزمن
المسرحى تقريبا في صفيحتى قمامة).

ليس في دراما الأبيسرِد بطولة أو شخصيات متمركزة في
الحدث المسرحى. لكنها عادة ما تكون شخصيات نماذج شاذة تعانى من
حياتها، أو هى تتعامل مع رغباتها للوصول إلى تحقيق شىء ما
(كما في دراما الكراسى ليونيسكو LES CHAISES ذات الفصل
الواحد الطويل، حيث يملأ العجوز الحجره على خشبة المسرح
بالكراسى تلو الكراسى لرغبته في انتظار زوار مهمين .وعندما يحس
بوصولهم، لا يستطيع الحركة داخل الحجره المزدحمة).

إن أهم ما تُركز عليه درامات الأبيسرِد هو عامل المجاز أو
الرمز ALLEGORY بمعنى الرمز إلى العالم وقد خلا من الفهم ومن
المنطق، وسط عناصر درامية غير متوقعة على الإطلاق، تبعث على
الخوف والاضطراب.

لذلك تلجأ درامات الأبيسرِد إلى الغاء الحدث الدرامى، لتستبدله
بـ(الموقف الغريب الواحد - GRIMACE) الذى يؤدى إلى التهمك
والسخرية. حوار دراما الأبيسرِد يثير الملل، متكرر وغير متسلسل أو
متناسق. هكذا أرادته كُتابه. وهو في النهاية بلا دراما أو درامية، وبلا
أبطال دراميين، تغيب عنه دياالوجات ألفناها في تاريخ الأدب المسرحى.

والعلاقات الداخلية في الأبيسرد تُشبه إلى حد كبير نفس العلاقات في الآداب السريالية (الفوواقعية - SURREALISM). وتميل الوسائل السمعية المستعملة فيها إلى الضوضاء والجلبة والطّقة، وخليط من الموسيقى غير المبررة أحيانا بالمنطق أو بغير المنطق.

MORAL DRAMA

الدراما الأخلاقية

الدراما الأخلاقية هي أحد الأنواع الأدبية المعروفة في عالم المسرح. تكون الدراما في هذا النوع درسا أخلاقيا، أو أثرا أدبيا ينطوي على الدرس الأخلاقي أو على قواعد خاصة في السلوك. والأخلاقية هي الانسجام مع المثل الأخلاقية العليا بالتعبير عن الخواطر في الأخلاق. يعود أصل هذا النوع إلى عصر القرون الوسطى، حينما وقف الإنسان المسيحي المتعبد أمام نزواته ورغباته (كما في دراما كل واحد - EVERYMAN في المسرح الانجليزي)، ودراما ELCKERLYCK في الأراضي الألمانية التي استقى منها هوفمنستال HOFMANNSTHAL درامته المعروفة باسم (أي إنسان JEDERMANN) فيما بعد. هذا العرض الذي حقق به المخرج النمساوي ماكس راينهاردت MAX REINHARDT نجاحه الساحق عند عرضه عام ١٩٢٠م في المسرح الصيفي بسالسبورج - النمسا. وتتنمى الدراما الإنجليزية (قلعة المثابرة - CASTLE OF PERSEVERANCE) ودراما إنجليزية أخرى بعنوان (الجنس البشري MANKIND) إلى هذا النوع من الدرامات الأخلاقية. وبتطور هذا النوع من الدراما بعد عصر الإصلاح الانجليزي، دخل الجدل والمناظرة في تركيبها، وأثرت الدراما بالتعرف على

العناصر العالمية والإنسانية. الأمر الذي ترك للمسرح شخصيات أخلاقية على غرار شخصية (فايس - VICE) بكوميديتها الرائعة والإنسانية في مسرحيات القرن السادس عشر الميلادي في إنجلترا.

RADIO DRAMATURG

دراماتورج الراديو

هي وظيفة من الوظائف الدرامية، التي يقوم بها فنان متخصص في علم الدراماتورجيا في الإذاعة. ومهمة هذا الدراماتورج تتحدد في إعداد التمثيليات الإذاعية (دراميا). بمعنى مراقبة الجوانب الأدبية والدرامية للتمثيلية، ونقدها، وتعديل عباراتها لتناسب الشكل والمعنى الدراميين.

يُختار دراماتورج الراديو عادة من بين رجال الدراماتورج في المسرح. وهم رجال مؤهلون لذلك بحكم دراسة علمية سابقة للأداب وعلوم الجمال والموسيقى. وعارفون كذلك بتقنية الإذاعة.

DRAMATURGIA

الدراماتورجيا

علم الدراماتورجيا، عادة ما يطلق عليه علم فلسفة الفن المسرحي . وهو العلم الذي يبحث في القوانين الداخلية للمسرحية . وفي قواعد البناء الدرامي .. تاريخها وأشكالها وأنماطها وفي عمليات التأثير المسرحي .. أسبابها وبواعثها ومبرراتها.

وعلم الدراماتورجيا معروف في فرنسا باسم (كتابة الدراما).
وقد قَسَمَ العلم إلى فرعين أساسيين الفرع الأول، هو المبحث النظري
THEORY، والفرع الثاني، هو المبحث العملي PRACTICE.

يُرجع التاريخ انبثاق المبحث النظري الأول إلى الألماني جوتتهولد
أفرايم ليسنج GOTTHOLD APHRAIM LESSING (1729-
1791م) الذي قَعَدَ لهذا المبحث. ولا تزال نظرياته وتقعيداته مستعملة
في علم الدراماتورجيا حتى وقتنا هذا. وهي تبحث في الأشكال والطرق
التي تختارها قواعد البناء الدرامي لإيجاد دراما نافعة وجيدة الصنع.
كما تبحث كذلك في العلاقات بين هذه الأشكال والطرق، وبين العرض
المسرحي ذاته في محاولات لإيجاد نظام متصل بين عناصر هذه
الأشكال والطرق، وفي منطقية واضحة، لإقرار البناء الدرامي الأمثل.

وإذن، تتحدد مهمة رجل الدراماتورجيا (الدراماتورج)
DRAMATURG في توجيه الدراما أو المسرحية إلى خشبة المسرح-
من الناحية النظرية البحتة- وهي حاملة لمواصفات وقواعد ونظريات
الدراما السليمة من كل نواحيها.

إضافة إلى عملية (التوليف) التي ينصح بها الدراماتورج، لا
ليقف في مواجهه المبحث النظري، ولكن لكي يُطوع النص المسرحي
إلى منعطف هذه القواعد والأساسيات، بغية إتاحة الفرصة له للعرض
المسرحي العملي.

يُبنى الجانب الثاني في المبحث العملي على شكلين لا ثالث لهما.
وأعنى بهما (المضمون CONTENT، الشكل FORM). ويقوم المبحث
العملي عليهما تماما. وأعظم تطبيق لهذا المبحث هو كتاب فن الشعر
لأرسطو.

تتطور الدراماتورجيا بدءا من القرن السابع عشر الميلادي، في
عصر الكلاسيكية الفرنسية الجديدة ويظهر هذا التطور في الدرامات

التي كتبها الدراميون الفرنسيون الذين امسوا بالكلاسيكية الفرنسية الجديدة مثل ميريه MAIRET، لامينارديير LA MENARDIERE، كورني CORNEILLE ويرجع الفضل في تطور الدراماتورجيا إبان تلك الفترة إلى البحوث والمناقشات التي أفردتها المسارح الفرنسية لمناقشة علم الدراماتورجيا، وعلى الأخص في عديد من جوانبه العملية والتطبيقية في المسرح.

كما نلاحظ محطة التطور الثانية لهذا العلم عند الفرنسي ديديرو DIDEROT، فريتاغ FREYTAG، والأمريكي لاوسون JOHN HOWARD LAWSON، وأوبرتولت برخت .

والدراماتورجيا في المسرح المعاصر اليوم، تعنى مراجعة الدرامات التي تصل إلى خشبة المسرح. المترجمة منها بمراجعة الترجمة على الأصل اللغوي. ليس فقط لمضاهاة النص لغويا، ولكن لاختيار العبارات المناسبة لتاريخ وعصر الدراما. ووضعها في الصور التعبيرية والنفسية السليمة، والصالحة لجماهير العصر، مع عدم الإخلال بروح المؤلف الدرامي الأصلي وبواعثه النفسية والاجتماعية.

أما في الدرامات المحلية، وبخاصة عند كتاب الدراما الجدد والشبان. فإن من واجب الدراماتورج الأخذ بيدهم، ومناقشتهم، وتعريفهم قوانين وقواعد الدراماتورجيا .. تاريخا ومعاصرة، للاستفادة بها في إعداد دراماتهم للعرض المسرحي، وسط تقنية دراماتورجية سليمة. والدراماتورج اليوم هو المنوط به إعداد برنامج العرض، ومراقبة كل ما يحتويه من معلومات وصور تاريخية، تشير إلى العرض بالتحليل والتفسير والشرح والمعرفة.

هي وصف التعبير النشط الديناميكي المتحرك الذي تمتلئ به مساحة الدفعات الداخلية في العمل الدرامي. والدرامية قريبة من المشاعر ومن أشكالها المتعددة، لكنها أكثر قوة منها. وهي من الممكن أن تتواجد في الفنون المستقلة، عدا فن المعمار.

تتمتع الدرامية بقوة تعبير على درجة عالية من السخونة. ويكمن الخطر فيها من انحراف مضمونها إلى الشعرية أو إلى الإحساس الفياض المرهف إذا لم يحافظ الفنان عليها بميزان دقيق أثناء قيامه بعملية التكوين الفني أو الإبداع. أو إذا هو لم يراع حدود حسية الموضوع في التعبير ، فينحو به إلى نقصان المضمون تاركاً العنان لعناصر أخرى، قد تؤدي بالدرامية.

المقصود بالدعاية والإعلان، هي الحملة الدعائية للمُصنف الفني. والعلنية هي إحدى فروع الأدب التي تساعد على طرح أفكار سياسية واجتماعية وأدبية وفنية إلى الرأي العام عن طريق الصحافة والإعلان والمطبوعات. وأحد متطلباتها الرئيسية هي الطباعة وعدم الانتقاص من المخطوطات والوثائق التاريخية والتسجيليات والنسخ الأولية أو الأصلية الأولى.

تسير الدعاية والإعلان في ثلاث مراحل هامة. الأولى هي اختراع طباعة الكتاب في نهاية القرن الرابع عشر الميلادي . وتحتل المرحلة الثانية القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين. ثم

المرحلة الثالثة والأخيرة في القرن العشرين، وبعد اختراع و ظهور الراديو والتلفزيون في القرن العشرين، وانتقال الكلمة بالدعاية والإعلان- عبر هذين الجهازين الحديثين .

ساعدت الدعاية على ميلاد أشكال حديثة في القرن المعاصر، ومن قبله إبان انتشار عصر الصحافة واهتمامات الناس بها، مثل الرواية والمقال الأدبي وحلقة البحث والرواية المسلسلة وآداب الرحلات والقصة.

الدور الاجتماعي في الفن SOCIAL FUNCTION IN ART

الدور أو الوظيفة الاجتماعية في الفن، هي نقطة الارتكاز التي يحتلها في التكوين علم النفس الاجتماعي. وهو دور يحقق التصورات للمواقف الاجتماعية المختلفة وفق سلوك الشخصية أو تصرفات الإنسان الفنان، في متابعة للقواعد السائدة في مجتمع من المجتمعات. أحيانا ما يأتي سلوك الفنان بتصرفات خارجة عن إرادته، وعن حدود الفرد، أو دون علمه، أو هي تكون على مستوى أعلى مستوى من وعيه. ويختلف علم النفس الاجتماعي في تحليل هذه الظواهر الاجتماعية عند الإنسان اختلافات كبيرة نتيجة طبيعة البحوث التي استهدفت الإنسان نفسه، والتي عادة ما يكون محورها في العصر الحديث، إنسان العصر المعقد متعدد الوجوه والأشكال.

وحيثما يعطى الفنان شيئا أو سلوكا أو تصرفات لشخصية من الشخصيات المسرحية أو الفنية أو الدرامية، فإنما يكمن وراءها في الحقيقة موقف معين يتسم بالدرامية، ويرتبط بالتعبير والتكوين الفني،

الذى يصبح الفنان نفسه- وفى نفس الوقت- مترجما وحاملا لوجهة النظر فيه. وما هو الفرق الكبير بين سلوك الحياة والسلوك فى الفن.

MAIN ROLE

دور رئيسى

هو الدور الهام فى مسرحية ما. وعادة ما يكون إحدى الشخصيات الهامة فى النص المسرحى التى تضطلع بمساحة كبيرة من الحوار. أحيانا ما يكون اسم الدور الرئيسى هو نفسه اسم الدراما نفسها (كما فى درامات أوديبوس، هملت، الملك لير، عطيل، برومثيروس مقيدا).

وهناك من الدرامات ما يتمتع بدورين رئيسين (كما فى دراما شيكسبير روميو وجولييت).
بينما نلاحظ أن كل الدرامات الطبيعية لم تشتمل فى واحدة منها على دور رئيسى واحد. وعلى سبيل المثال دراما مكسيم جوركى (الحضيض - NA DNYE).

MUTE

دور صامت (كومبارس - مائل)

تحتاج الدرامات إلى الأدوار الصامتة، وإلى المجموعات رجالية ونسائية
و تخصص دراماتورجيا المسرح هذه النوعيات من النماذج فى المسرح لتجسد بعض المشاهد فى المسرحيات. مثل هذه الأدوار الصامتة نتعرف عليها فى أدوار (الحرس، الخدم، المرافق..... الخ).

تُسند المسارح مثل هذه الأدوار التي لا تحتاج إلى خبرة نوعاً
درامية أو تمثيلية إلى طلاب معاهد التمثيل أو الممثلين الذين خرجوا إلى
التقاعد (على المعاش).

وفى المسارح الأوروبية نلمح وظيفة يطلق عليها
(رئيس الأدوار الصامتة). وعادة ما يُختار لهذه الوظيفة ممثل جيد ممن
تقاعدوا عن العمل المسرحي بعد سن الستين. يُعينه المسرح، ليقود
جماعات الأدوار الصامتة. وهو الذى يقوم بتدريبهم على مشاهدتهم في
المسرحية، بعد استيعابه لملاحظات المخرج عن المهام والواجبات
المطلوبة من هذه المجاميع.

كثير من الممثلين البارزين اليوم بدأوا حياتهم بالدور الصامت.
بل إن بعض مسارح أوروبا الغربية تصر على بدء التعيين للممثلين
بهذه الوظيفة.

هل يأخذ مسرحنا العربى بهذه النظم؟

دور كاركثير (CHARACTER ROLE (PERSONAGE)

يختلف دور (الكاركثير) في المسرح عن بقية الأدوار
والشخصيات التقليدية التي نتقابل معها في عديد من الدرامات، مثل
شخصيات البطل، والمخادع والمتآمر، والكوميدي، والمحب الشاب....
الخ. ودور الكاركثير يتطلب واجبات فنية من الممثل تختلف عن
شبهاتها في الأدوار التقليدية السابق الإشارة إليها. ومنذ زوال موضحة
ممثل الكاركثير، يعتبر المسرح المعاصر أى دور في أية دراما، هو
دور من نوع الكاركثير، الذى يُجسد معان وأفكارا تتصل اتصالا مباشرا

بتقنية الممثل، ومهارة الأداء، وعمق المعرفة، والخلفية العلمية والتجريبية التي قطعها مؤدى الدور في العصر الحديث.

PART, ROLE

الدور المسرحي

هو حوار الممثل في المسرحية. وعبر الدور المسرحي يحمل الممثل واجباته من الحوار الذي ينص عليه كتابة المؤلف الدرامي. ويقدم الحوار - إلى جانب الجمل والتركيب اللغوية والتعبيرات - المواقف الدرامية التي هي مناط القول في الدور المسرحي. والتعبير في الدور المسرحي يقوم به الممثل بالصوت والفعل والحركة المسرحية. إضافة إلى فنى الارتجال والبانتومايم في العصر الحديث.

وفى حالة عدم وجود الحوار، كما في (كوميديا الفن - الكوميديا دي لارتي COMEDIA DELL'ARTE) فقد كان الممثل يتقمص إحدى شخصيات هذا النوع من الكوميديا (مثل شخصية ثيبى فيسى TIPI FISSI) ويستند في ارتجاله إلى المواقف المسرحية المحددة قبلاً، ليرتجل الحوار المناسب قدر ما في جعبته، والذي كان يمثل (الدور المسرحي) عنده آنذاك.

وتوزيع (الدور) أو الأدوار المسرحية في عرض مسرحي ما، من اختصاص وظيفة المخرج، أو الإدارة الفنية للمسرح (والتي تتكون عادة من المخرجين بالمسرح والمدير الفني له). ويتوخى هذا التوزيع القدرات الفنية والنفسية والعصبية والجسدية للممثلين في الفرقة المسرحية.

يتفتح عمل الدور المسرحي أثناء جلسات التدريب، ووفق ملاحظات وتوجيهات وأفكار المخرج المسرحي وحده. ولا يقف تطور

الدور المسرحى عند نتائج التدريبات اليومية، لأن ليالى العرض المسرحى عادة ما تُصقل هذا الدور من خلال حضور وتجاوب الجماهير.

إلا أنه من الثابت أن الدراما المكتوبة في حوار مثبت، قادرة على تطوير الدور المسرحى، أكثر منها في الدرامات المرتجلة.

دورة (حلقة) درامية DRAMATIC CYCLE

ومعناها إقامة عدة مسرحيات من ذات النوع الواحد أو عدة مسرحيات لمؤلف درامى واحد، أو هى تنتمى إلى مذهب واحد، لتمثيلها بعد تقريرها في سنة واحدة من سنوات الريبرتوار المسرحى في مسرح ما.

والهدف من هذه الدورة، هو تعريف الجمهور بعدة درامات ذات مذهب واحد (رومانتيكى أو كلاسيكى أو أسيردى على سبيل المثال) أو التعريف بمراحل التطور الفنى عند مؤلف درامى واحد.

وقد قدمت المسارح الأوروبية - ولا تزال كثيرا من الدورات للمؤلفين شيكسبير SHAKESPEARE، وبخاصة المسارح الإنجليزية في ستراتفورد أون أفون STRATFORD ON - ANON. كما صعد كل من ابسن IBSEN، وموليير MOLIÈRE مرات عديدة إلى داخل نظم الدورات الدرامية هذا.

دونالد وولفيت

SIR, DONALD WOLFIT

السير دونالد وولفيت من مواليد نيوآركون ترنت
NEWARKON - TRENT في ٢٠/٤/١٩٠٢م، والمتوفى في لندن في
١٧/٢/١٩٦٨م.

ممثل ومخرج مسرحى انجليزى . أدار بعض المسارح
الإنجليزية. يبدأ حياته في المسرح في عام ١٩٢٠م، وسرعان ما
تخصص في الأدوار الشيكسبيرية.

يؤلف فرقة مسرحية خاصة في عام ١٩٣٧م. واستطاع بهذه
الفرقة نشر العروض الشيكسبيرية على نطاق واسع بين جماهير الريف
الانجليزى ، وبين جماهير أوروبا في زيارة فرقته إلى خارج إنجلترا.
انحاز في ريبورتوار مسرحه للكلاسيكيات وتميزت أعماله
الإخراجية بالذوق والثقافة والمعرفة المسرحية.

كتب كتابا واحدا عنونه (الاستراحة الأولى - FIRST
INTERVAL عام ١٩٤٥م).

ديالوج

DIALOGUE

الديالوج المسرحى أو الحوار هو أحد العناصر الهامة في
المسرحية. وهو يعنى الحديث أو الحوار الذى يجرى بين شخصيتين
مسرحيتين أو أكثر على المسرح.

الديالوج يمثل تضادا شكليا مع المنولوج على خشبة المسرح. في
فن التمثيل يجرى الديالوج بالحوار أحيانا، وبالباننومايم أحيانا أخرى،

حينما تُعبر الحركة الصامتة بالوجه أو بالأطراف عن معنى الحوار التمثيلي. وحتى الديالوج الحوارى أحيانا ما تتخلله أجزاء صامتة أيضا، وهذه الأجزاء الصامتة لا تكون منفصلة عن حوار الديالوج لكنها تكون عاملا مساعدا أو مكملا لاستمرار الديالوج في مهمته الدرامية.

لديالوج شكلان. مقطع لممثل واحد، ومقطع آخر للممثل الذى يرد عليه. ويسمى أى شكل فيهما (الرد - REPLY). أى حوار يُرد عليه بحوار آخر، لكنهما معا يُسميان (الديالوج المسرحى). يحدد مسار الديالوج وطبيعته الدرامية كل من المضمون الدرامى والشكل والموقف الذى يكون وسطه الديالوج. والديالوجات الجيدة في الدراما هى التى تكون مجالا للممثلين لإبراز طاقاتهم في المشهد المسرحى، وتتضمن تغييرات في طبقة الصوت، وانتقالات من نغمية إلى أخرى MODULATION وفق تطور الدراما وانسيابها، الأمر الذى يُبرز فن الممثل، ويسمح لزميله في الشكل الثانى للديالوج للإصغاء أو الرد بالحوار أو البانتومايم.

يسجل تاريخ المسرح في العالم الديالوج الأول الذى يرتبط باسم (تسبس - THESZPISZ) الذى مثل شكلا من أشكال الديالوج، في مواجهه الشكل الثانى الذى كان يقوم به كورس الديثرامب DITHURAMB في المسرح الإغريقى. وكان يطلق عليه اسم هيبوكريتيس HÜPOKRITÉSZ ومعناها (المجيب أو الذى يقوم بالرد). هذا الحوار الذى اتسم بالدرامية ودراماتورية الإغريق، تطور عند سوفوكليس SZOPHOKLESZ بإضافة الممثل الثالث.

ديكور أبستراكت

ABSTRACT DECOR

هو أسلوب من أساليب الديكور في الفن المسرحي يتخذ فيه الديكور الأبستراكت المُجرد خط التضاد الكامل مع الديكور الواقعي أو الطبيعي. ويُناقض فيه مسارب (مداخل ومخارج) خشبة المسرح المألوفة .

انتشر الديكور الأبستراكت في المسرح، نتيجة انتشار مذهب (التجريدية) في الفن التشكيلي.

يعود الفضل في تثبيت هذا النوع من أساليب الديكور المُجرد إلى كل من الإنجليزي إيوارد جوردون كريج (١٨٧٢٠ - ١٩٦٦م)، السويسري أدولف آبيا ADOLPH APPIA (١٨٦٢ - ١٩٢٨م).

بدأت هذه الأساليب في المسارح الطبيعية، ثم انتقلت إلى بقية المسارح بعد ذلك. وقد توسعت مسارح العالم في استعمال الديكورات المُجردة بعد الحرب العالمية الثانية.

ولا يعنى تعبير (المجرد) في الديكور، إلغاء أو تجريد (فن الممثل). فقد كان طبيعياً أن يمثل الممثلون وفق الأسلوب الواقعي (تمثيلاً) وسط ديكور من نوع الأبستراكت.

ديناميكي

DYNAMIC

أى سريع قوى النشاط. أصل الكلمة في اليونانية القديمة DÜNAMISZ. أى ذات علاقة بالقوة أو الطاقة الطبيعية.. أو بالفاعلية المستمرة .

يُطلق تعبير (ديناميكي) على وصف (حالة العمل الفني) وما عليه من قوة أو قوة نسبية، وكذلك على الأعمال المرتبطة بهدف شامخ أو طبيعة جامحة ، وخالية من الأجزاء الضعيفة أو التي (بلا معنى)، أو الراضة للجمود والسكون والركود، أو المستقرة المتعادلة. تتواجد الديناميكية عادة في الأعمال الغريبة، والتي تبهر الناس أو تستولي على إعجاب النظارة، وتحتوي مضمونا معينا. تختلف الديناميكية في الفنون بخصائصها المشار إليها آنفا. كما تختلف عند النوعيات في الفرع الأدبي الواحد. لكنها رغم ذلك تضيف إلى الأعمال التي تتواجد فيها عظمة الشأن، التذكارية، الأهمية البالغة، وترفعها إلى البروز وخاصة عند فنون المسرح والدراما والسينما، حتى يغلب على شكل ومضمون العمل الفني الحديثة والصراع الناجح. كما تعمل الديناميكية على رفع درجة سخونة في العناصر الداخلية المتعارضة والمتصارعة داخل التكوين الفني الواحد. وكل ذلك يؤدي إلى التباين الكبير وإلى المغايرة، وإلى قوة التعبير الفني في النهاية. ويوصل إلى لمس المشكلات الاجتماعية وإثبات درامية الأشياء.

DENIS DIDEROT

دينيس ديدرو
(١٧١٣-١٧٨٤م)

كاتب وفيلسوف فرنسي، وأحد أعمدة النهضة الفرنسية. بدأ عام ١٧٤٥م في إعداد الموسوعة الفرنسية (دائرة المعارف الفرنسية). تركز فلسفته على دراسة العلوم الطبيعية. ويعتبر ديدرو أعظم كتاب العقل في عصره. نشأ على نظريات شافتزبوري SHAFTESBURY وتأثر بها. وعالج تدخل النظريات المفيدة في علم

الجمال، مثبتاً ضرورة ابتعاد الشيء عن الفوائد العلمية المباشرة إذا ما استهدف الشيء فكرة الجمال. وينتقد ديديرو الفكرة التي تُردد أن جمال وراثي في الإنسان وأنه منحة من الله عز وجل في طبيعته. وهو يقدم البديل لتحقيق الجمال في النظام، والتوازن والوحدة النوعية.

تتبع فلسفته من قواعد علوم الجمال في عصر النهضة الإنجليزي، رافضاً كل أفكار التاريخ ومقراً أن الفنون يجب أن تُصدر (تقارير) تكشف الأخطاء وترفع النقاب عن المذنبين، وتبعث الخوف في قلوب الجشعين.

ودينيس ديديرو في معالجاته لنظريات الرسم والتصوير يهاجم الكلاسيكية فيهما. لأنها تقضى على الفنان الراسم أن يستقى موضوعاته من الشوارع ومن الأسواق، وليس من النماذج الذي تقبع في مرسمه أو متحفه. فالفن عنده هو تقليد ومحاكاة. ثم التعبير عن الطبيعة بغير مسخها أو نقلها صورة فوتوغرافية.. " لا يوجد شيء غير مستقيم في الطبيعة" على حد تعبيره، ذلك لأن لكل شيء أسبابه ومبرراته. ولا يوجد شيء غير كينونته أو غير ما يظهر عليه. وإذن، فأى وفاق أو اختلاف في لوحة ما، لا بد أن يختلف عن نفس الوفاق أو الائتلاف الذي يرسمه أو يُصوره الفنان صاحب التكوين الفني. والطبيعة عند ديديرو تصبح لذلك فوق الفن، وكذلك التقليد والمحاكاة إذ ليس باستطاعتها عكس الطبيعة أو النموذج الأصل.

لذلك تظهر الصورة على المسرح غيرها في الحياة اليومية، إذ تكون في المسرح- أو يجب أن تكون - أكثر نمطية ونموذجية.

أما فيما يتعلق بفن الدراما، فهو عند نظرته المسماة (الأحوال داخل النظرية) والتي تقلب الوضع إلى عكسه. ووضَعُ طرفاه هما الشخصية المسرحية والمهمات المسرحية (الإكسوار). بمعنى أنه يرى أن الشخصية- وبخاصة في الكوميديا- تحتل المركز الأول، ثم

تتلوها في الأهمية المهمات المسرحية. لكن ديديرو يطالب بعكس الصورة لتصبح المهمة المسرحية في المركز الأول، تتلوها بعد ذلك - في الأهمية - الشخصية المسرحية. وهو يبغى أن يحمى الدراما من مطبات كثيرة. إذ أن أى اهتزاز للشخصية المسرحية سرعان ما يُولد اهتزازاً مماثلاً عند المشاهد المسرحي، ليقول على التو (أنا لست كذلك، أو أنا لست هذا الرجل الذى أراه على المسرح).

وقد وجّه ديديرو بعضاً من جهوده إلى فن الموسيقى. وكان يأمل أن يكون طبيعياً معبراً عن الانتفاضات البشرية وآلام الإنسان، ومحققاً صورته في رغباته ومزاجه العام.

باب (ف)

SUBJETIVISM

الذاتانية

مذهب فلسفى يقيم المعرفة كلها على أساس من الخبرة الذاتية. تتواجد (الذاتانية) في الفن بأشكال متعددة. وهى منتشرة في كل التيارات الأدبية والفنية بمعايير مختلفة، وأحياناً كثيرة في تعارض مع الموضوعية.

ومن المسلم به أن الذاتانية الشكلية تؤثر بطبيعة الحال في المضمون داخل العمل الفنى والأدبى.

SUBJECTIVITY

الذاتية

أولاً، الذاتية هى مذهب لاهوتى يقيم المعتقدات الدينية على أساس من الخبرة الذاتية.

وثانياً، هي وسيلة تعبير عن سلوك الفرد. والذاتية هي الخطوط النفسية غير المكررة، والمبتكرة التي يلبسها الفنان شخصياته وأبطاله. تتحقق النماذج الجمالية - تحديداً - عبر الإنسان عندما يواجه علوم التاريخ والنفوس والاجتماع (السيولوجيا). والفن يعكس الأشياء مقدما عالما جميلا مختلفا عن عالم الحياة الدنيا، عبر حسيات وحقائق وعلاقات تُكون مع بعضها البعض ما يسمى بـ(المحاكاة والتقليد). والذاتية لذلك تاريخية ونوعية. تؤثر بمتطلبات معينة ومحددة. إن لكل تكوين فني عالمة الخاص ما في ذلك شك. وهذه الخصوصية هي التي تحدد خط الصعود في التكوين الفني، وفي استمراريته. مبرزة طرقه وأساليبه حتى الوصول إلى عملية تحقيق الهدف الأدبي أو الفني.

TRIM

الذوق (حُسن الترتيب)

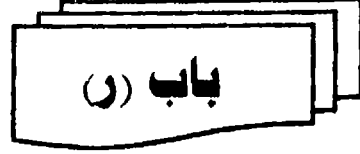
ذوق الإنسان هو إحساس ذاتي ينبع لديه من محصلات ظروف اجتماعية وطبقية. والذوق هو نظام مثالي يمكن اكتشافه من الآراء والأحكام الجمالية للإنسان.

يحتوى ذوق الفرد على لحظات ذهنية بدرجة كبيرة، وعلى أنظمة قياسية طبيعية وسوية تتصل بالغرائز ولا تتصل بالوعي. وهو ما يجعل الحكم أو الرأي أو قياس الشخص يرتكز أساسا على انعكاس أحاسيسه، وليس على المحصلات أو الاهتمامات النظرية لديه. وبعد الذوق لا مجال للمناقشة أو التحليل أو بحث أسباب الرأي مهما كان .

وعلى ما تقدم، نرى الذوق يتصل اتصالا وثيقا وغير محدد أيضا بمحددات أو معطيات اجتماعية، تظهر عند الإنسان أو الفرد. وهو عند الحكم على أفراد نراه ذوقا ذاتيا مبعثه الخبرات الجمالية

الذهنية. أما الحكم على الأشياء فهو يصبح ذوقا ذاتيا مصدره النوعيات الحسية الجمالية.

يلعب الذوق عند الفنان الدور الأعظم في التكوين الفني والإبداع.



RAPPRESENTAZIONE SACRA

رابرزننتازيونى ساكرا

الأصل في التعبير إيطالى. بمعنى العرض المسرحى ذو الخصائص الدينية .

(الرابرزننتازيونى ساكرا) أحد أنواع مسرحيات الأسرار والغموض.

لغتها هى الشعر المسمى (لودا - LAUDA) موضوع دينى، والحوار فيها يأخذ شكل الديالوج على هيئة النشيد أو الترنيمة الدينية ANTHEM. خرجت الرابرزننتازيونى ساكرا من شكل سابقتها المسماة (ديفوزيونى - DEVOZIONE) والتي كانت عبارة عن عبادات وصلوات DEVOTION تُكرس الورع والتقوى وتعلن الحب الشديد والإخلاص والتقانى لله سبحانه وتعالى.

جرت عروض هذا النوع المسرحى داخل الكنائس ودور العبادة أحيانا، وفى الأسواق والميادين الكبيرة العامة أحيانا أخرى، لتطلع الجماهير عليها بصورة أكبر وأوسع من مبنى الكنيسة . صاحب العروض مشاهد من النار والفيضانات كقدرة وكقوة إلهية جبارة. وقد استدعى ذلك التعامل مع تقنيات ماهرة.

وقد تطورت هذه العروض، في محاولة لتوسيع قاعدة جماهيرية. فَجَرَتْ العروض في الشوارع . توضع المناظر على عربة متحركة تسمح بالانتقال من مكان إلى آخر، في شكل احتفالية دينية مهيبه. وبوصول هذا النوع إلى عصر النهضة المتأخر، اختفى عن الأنظار.

RALAH RICHARDSON

رالف ريتشاردسون

السير رالف ريتشاردسون (SIR) من مواليد ناحية اتشلتهم CHELTENHAM في إنجلترا في ١٢/٩/١٩٠٢م. ممثل مسرحي انجليزي.

عمل منذ عام ١٩٢١م في مسارح الريف الانجليزي ثم انتقل إلى لندن عام ١٩٣٠ ليلتحق بمسرح الأولد فيك OLD VIC، ويمثل عدة أدوار هامة في مسرحيات شيكسبير (دور زوبوى ZUBOLY في حلم منتصف ليلة صيف، دور كاليبان CALIBAN في العاصفة THE TEMPEST). تساعده هيأته الكلاسيكية على ارتياد هذه الأدوار. يحقق ريتشاردسون نجاحا مماثلا عند تمثيله درامات الانجليزي جون بوينتون برسلي JOHN BOYNTON PRIESTLEY (١٨٩٤ - ؟). ثم يعود في أخريات حياته إلى الأدوار الكلاسيكية مرة ثانية. فيمثل درامات بيرجنت BEER GYNT لابسن، فلاستاف FALSTAFF لشيكسبير، هنري الرابع لشيكسبير أيضا، سيرانو دو برجراك CYRANO DE BERGERAC للفرنسي إدمون روستان EDMOND ROSTAND (١٨٦٨ - ١٩١٨م).

تميز الأداء التمثيلي عند رالف ريتشاردسون بالبساطة والفخامة في وقت واحد. وهو من الممثلين المؤثرين بأسلوبهم المتميز في الجماهير المسرحية. وقف بعيدا عن الأسلوب الرومانتيكي في الأداء. وقد استطاع بطريقته الصادقة هذه أن يخلط بين عاملى التعبير الساخر والفهم الإنساني، لابرار أزمة المجتمع الانجليزي المعاصر، كما يتضح ذلك في تمثيله لدرامتى (الكرز الزهر FLOWERING CHERRY، المحب اللطيف THE COMPLAISANT LOVER).

NARRATOR

راوى

هو شخصية خاصة، لا تتبع الشخصيات المسرحية في الدراما. أى أنه ليس شخصية درامية وإن اشترك في تمثيل الدراما. وحتى رغم تدخله أو تداخل دوره في الأحداث، فهو ليس شخصية درامية بالمعنى العلمى لتعبير (الدرامية).

يقوم الراوى في العادة ببدء الحدث في المسرحية وهو من خلال هذا البدء يقوم بتعريف جمهور النظارة بالمعلومات التى يراها المؤلف الدرامى هامة على لسانه، وصوته القادم من خارج صلب الدراما. والراوى هو العابر بالأحداث في تجاوز للزمان في المسرح، بالنقل من مكان إلى مكان، ومن فترة زمنية إلى فترة زمنية أخرى. ومع أن الراوى- في حالات كثيرة.... لا يشترك في الحدث أو في تطوير الحدث، إلا أنه يكون داخل الحدث ذاته وعلى مقربة منه.

قدم الراوى في المسرح الإغريقي البرولوج القديم. أما اليوم فهو يظهر ويبرز عدة مرات خلال الدراما أو أثناء العرض المسرحى، ليشرح، أو ليربط بين المشاهد وبعضها البعض. وأول ظهور للراوى في درامات شيكسبير يُرى في مسرحية هنرى الخامس . وفى العصر الحديث نعثر عليه في دراما ثورنتون وايلدر THORNTON WILDER المعنونة (مدينتنا - OUR TOWN من درامات المسرح الأمريكى المعاصر.

BOMBASTIC

رائع

أصل الكلمة اليونانية BOMBOSZ. واللفظة منسوبة إلى عالم الطبيعة والفيلسوف السويسرى بومباستوس TH. P. BOMBASTUS. الروعة أو التشدق هو الحكم على التعبير بشكل من الأشكال يحدد الشعر أو الملحمة أو الدراما أو العرض الموسيقى، أو أى نوع من أنواع الفنون يتضمن مضمونا حقيقيا.

تدل عناصر (الروعة) شكلا ومضمونا على وجود صراع فنى أو درامى، وتضاربات ومتناقضات كوميدية تشتمل على التضاد والتباين والتغاير أو المغايرة، وكل ما هو قابل لإظهار الفروق وما يطلق عليه CONTRAST. وكل هذه المحتويات تصل بالفنان إلى التأثير على الجماهير، وإلى توليد مساحة وطاقة تشع بالكوميديا.

ومع أن تعبير (رائع) بدأ استعماله في المجال الأدبى، إلا أنه أصبح اليوم من التعبيرات الرائجة في فنون الشعر والمسرح والموسيقى والغناء.

رتابة

MONOTONY

المقصود بالرتابة هو الاستمرار على نغمة أو وتيرة واحدة بما قد يقود إلى السأم.

أصل اللفظة اليونانية MONOTON وتظهر الرتابة في التكوين الأدبي أو الفني الواحد غير المتحرك إلى أحداث أو تفرعات حديثة أو لونية. كما تظهر في الأحاسيس والمشاعر الواحدة المستقرة، وفي إثارة جو روتيني مكرر، وكذا في وسائل الأسلوب التعبيري الواحدة غير المتغير أو غير المتحرك المتطور.

كما تتواجد (الرتابة) في الإيقاع الواحد الثابت غير المتحضر، وفي ميدان الأحداث وفي المنظرية الواحدة، وفي الزمن الثابت. والرتابة بقدر أضرارها التي أشرت إليها، فإنها أحيانا ما تستعمل للتعبير عن توقف الزمن أو الركود أو ثبات الحال، فتؤثر بذلك تأثيرا قويا. ولو أن هذا الاستعمال نادر الوجود على طريق الآداب.

الرسم

DRAWING

أحد فروع الفن التشكيلي. لعب دورا هاما في العصور الشرقية القديمة كفن تعبيري له خصائصه الذاتية ظهرت في فن (الفرسكو FRESCO). وهو فن التصوير بالألوان المائية على الجص. ساد فن الرسم بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر الميلاديين في ألمانيا. وانتعش ما بين القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين في فرنسا. وظل طوال هذه القرون مرتبطا بفنون تشكيلية أخرى مثل النحت والتصوير والعمارة.

تتغير المادة التي يقوم عليها فن الرسم عبر العصور ما بين أوراق، وأوراق ملونة، وفرشاة وقلم بوص وحبير... ومواد أخرى للرسم.

الرسم المنظوري (رسم المنظور) PERSPECTIVE

الرسم المنظوري، هو فن رسم الأشياء بطريقة تُحدث في النفس عين الانطباع- من حيث الحجم والأبعاد النسبية- الذي تحدثه هي ذاتها حين يُنظر إليها من نقطة معينة. والمنظور، هو مظهر الموضوع كما يتبدى للعقل من زاوية معينة. وعلى ذلك تصبح (المنظورية) هي بُدو الأشياء للعين وفقا لبعدها النسبي ومواقعها النسبية.

يُستعمل الرسم المنظوري في المسرح للتحسيس أو الإيهام بالبعد الثالث **THIRD DIMENSION** وذلك بمساعدة الألوان والرسومات على ستارة خلفية صعدت أعمال الرسامين للمنظور (ماسا تشيو- **MASACCIO**، مانتيينا- **MANTEGNA**، بيروزي **PERUZZI**) على خشبة المسرح الإيطالي في عصر النهضة، وهم من مصوري عصر النهضة.

استُعمل الرسم المنظوري في المسرح للمرة الأولى عام ١٥٠٨م في مدينة فيرارا **FERRARA** الإيطالية في مسرحية (كاساريا **CASSARIA**) تأليف الإيطالي لودوفيكو أريوستو **LODOVICO ARIOSTO** ثم استُعمل المنظور بمهارة شديدة مرة أخرى عام ١٥٨٧م في مسرح أولمبيكو الإيطالي في فينتشيزا **TEATRO OLIMPICO, VICENZA** على ستارة خلفية امتلأت بشوارع عديدة ذات فتحات واتساعات مختلفة .

انتقل الرسم المنظوري من خشبات مسارح الأوبرا الإيطالية إلى المسارح الأوروبية. ويُعزى إلى أسرة جاللي بيبينا -GALLI-BIBIENA تطوير الرسم المنظوري في عصر الباروك. وهي الأسرة الفنية التي توالى أفرادها على العمل بالمسرح في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين بالمعمار المسرحي وهندسة الديكور المسرحي. وأفراد الأسرة هم:

- ١- فرناندو FERNANDO (١٦٥٧ - ١٧٤٣م).
- ٢- فرانسكو FRANCESCO (١٦٥٩ - ١٧٣٩م).
- ٣- جوزيبي GIUSEPPE (١٦٩٦ - ١٧٥٧م).
- ٤- أنطوينو ANTONIO (١٧٠٠ - ١٧٧٤م).
- ٥- كارلو CARLO (١٧٢٥ - ١٧٨٧م).

ELEGANCY

رشاقة (أناقة)

أصل الكلمة اللاتينية ELEGANTIA . والرشاقة في الفن فضيلة فنية مصدرها المعرفة الأصلية والأكيدة بالتقنيات الفنية، وبساطة في تصور الأشكال الفنية، وحماس داخلي، وتعبير عن مضمون في أعلى وأعلى الصور، ثم تتابع واختيار لكل وسائل التعبيرين الأدبي والفني.

والتكوين الفني (الرشيق) يُظهر الفنان المبدع وهو في مركز أقوى من التقنية، وحالاً لمشكلاتها في التطبيق الفني. فإذا لم تتوافق الرشاقة مع أصل المضمون الفني المراد التعبير عنه، ظهرت على السطح تعقيدات التكوين، واللبس، وسوء التعبير. وبقي العمل الفني

مطموسا روتينيا أو تقليديا. وقد يصل إلى نقطة التشوه والاهتزاز والضعف.

ومن خصائص الرشاقة في التكوين الفني، تواجد الأخلاق والمثل والطهارة الفنية وعناصر الفضيلة، وبشكل ملموس وظاهر.

REVUE

الرفى

الرفى، هو العمل المسرحى الذى يتألف عادة من مزيج من الحوار والغناء والرقص، ويهدف إلى السخرية من الأحداث الجارية أو الأزياء السائدة في العصر.

يبنى عرض الرفى على المشاهد المتتابعة خلف بعضها البعض، ترتبط بقصة واحدة تقيم التلاحم أو الترابط بين أجزائها. وتتميز بالإطار الساتيرى الذى يُتيح فرصة المتعة البصرية لقاء بساطة الموضوع وليونته وشعبيته. تتخلل الموسيقى هذه الأجزاء أو المشاهد المتتابعة، كما يدخل الرقص أحيانا بين هذه الفواصل والغناء الفردى كذلك.

تطور الرفى تطورا ملحوظا في النصف الثانى من القرن قبل الفانت التاسع عشر الميلادى بعد انبثاقه في فرنسا في الكباريت (كما في عروض MOULIN ROUGE, CHAT NOIR).

يسجل عام ١٨٦٩م قمة تطور الرفى في فرنسا بالعروض الاستعراضية التى عُرفت باسم (فوليه برجير FOLIES BERGÈRES)، والتى امتازت بالإيقاع التلغرافى السريع. وعلى نفس النمط ظهرت عام ١٩٠٧م في الولايات المتحدة الأمريكية العروض الاستعراضية العالمية المسماة ZIEGFELD FOLIES ومن نفس النوع ظهر في إنجلترا عام

١٩١٤م الرفى الدافئ INTIM REVUE الذى يتمثل في أغلب درامات
نويل كوارد NOEL COWARD.

ويُمثل الأمريكى جورج وايت GEORGE WHITE تطويرا
جديدا في فن الرفى بعد الحرب العالمية الأولى في الولايات المتحدة
الأمريكية، مع زميله الأمريكى جورج جيرشوين GEORGE
GERSHWIN (١٨٩٨ - ١٩٣٧م) ، الذى قدّم في ثلاثينيات القرن
العشرين أعمالا واستعراضات موسيقية في المسرح تنتمى إلى شكل
الرفى (مثل استعراض OKAY عام ١٩٢٦ م).

وبين الحربين العالميتين الأولى والثانية يظهر الرفى في مسرح
متروبول METROPOLTHEATER كعرض مكتمل الفنيات في
ألمانيا. بينما ينشط النوع مرة ثانية في إنجلترا بعد الحرب العالمية
الثانية على يد جون كرانكو JOHN CRANKO وفرقته.

ونلاحظ توجهات للرفى عند بعض كُتاب موجة السخط
الإنجليزى التى انبثقت عام ١٩٥٦م في دراماتهم. فقد لجأ كل من
هارولد بنتر HAROLD PINTER (من مواليد ١٩٣٠ م)، نورمان
فردريك سمبسون NORMAN FREDERICK SIMPSON
(من مواليد ١٩١٩م) إلى استعمال عناصر الرفى وبخاصة بعض
الملاحم السيريالية التى تحمل المرح و النزوة والنزق ردى الطبع
.CRANKS

SPECIAL DANCE

الرقص الخاص

وهو ما يُطلق عليه أيضا تعبير (الرقص المميز). وهى رقصات
شعبية أو قومية تتعلق بأصول علم الباليه. والتي اتخذت اسمها من

الباليه الرومانتيكى في القرن التاسع عشر الميلادى، في استعارة للدور
الدرامى للرقص، مكونة عروض الباليه الخاصة. وهو نفس النوع
العلمى الذى يطلق عليه أحيانا (الباليه الأكاديمى).
برعت أسبانيا وإيطاليا والمجر وهولندا في هذا النوع من
الرقص الخاص.

FOLK - DANCE

الرقص الشعبى

الرقص الشعبى يعنى ثقافة الحركة .. والمقصود هنا حركة
الطبقات المضغوطة المغلوبة على أمرها، والتي وجدت في الرقص
الشعبى وحركته تنفيسا عنها فحاولت حفظه بين شعبها في جماعات تشد
من أزر بعضها بعضا، محملة هذا النوع من الرقص كل تعبيراتها
وآلامها وأحلامها.
والرقص الشعبى شأنه شأن الفن الشعبى يتفرع إلى نوعيات
متعددة.

يمتاز الرقص الشعبى بعدم وجود المؤلف له، وعدم وجود
الشكل الروتينى المقعد لحركاته. فكل صانع له يستطيع أن يضيف
ويُبدل ويُغير فيه حسبما يشاء وكيفما يشاء. وهو على ذلك يفتح المجال
واسعا للذوق، وللتلقائية، وللإحساس الجمالى، وللتصرف الخاص عند
الراقصين والراقصات.

تعود جذور (الرقص الشعبى) الأوروبى إلى العصر القديم. إلا
أن وظيفته وأشكاله قد طرأ عليهما كثير من التعديل عبر الأزمان
والعصور، نتيجة التغيرات الاقتصادية والاجتماعية والعلاقات الثقافية
المختلفة. إلا أننا نلاحظ أن موقف الرقص الشعبى يتغير في الثقافات

القومية، بل وحتى عند الشعب الواحد، وهو موقف غير ثابت بالمرّة، ومن المستحيل أن يكون متشابها نتيجة تعاقب الأجيال.

ظهر الرقص الشعبي في أوروبا وسط طبقة الفلاحين في حفلاتها وأعيادها والميلاد والزواج. وفي الماضي القديم في ليله تأبين المتوفى. كما زاوله الفلاحون أيام الحصاد وفي وقت السرى ودخول فصل الربيع، وسط الحقول وأثناء العمل الفلاحي أحيانا للترويح عن النفس.

استعان الرقص الشعبي بالموسيقى والغناء داخل الاحتفالات، إلى جانب الصلة الوثيقة بينه وبين الشعر والمسرحية وفن البانتومايم. وقد اتجه التفكير في البحوث العلمية لفن الرقص الشعبي في القارة الأوروبية في وقت متأخر بالنسبة لبقية الفنون الأخرى. فلم تبدأ هذه الجهود إلا في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي. ويذكر المؤرخون اسم (شارب C.SHARP) أول مطوعى الرقص الشعبي للفكرة العلمية في جماعة (الأغنية الشعبية والرقص الشعبي) .. هذه الجماعة التي ذاع صيتها في البلاد الأوروبية فأثارت اهتماماتها لهذا النوع من الفنون.

CLASSIC- DANCE

الرقص الكلاسيكى

شكل من أشكال التقنية التقليدية للباليه وهو شكل يتضاد ويتناقض مع الباليه العصرى الحديث، ومع كل اتجاهات وتيارات الرقص الحديثة.

كان الرقص الكلاسيكى أداة تعبير عُرْفية اصطلاحية معبديّة معتادة في الثقافات الشرقيّة القديمة.

ففى الهند يتطور الرقص الكلاسيكى الهندى مع فن التمثيل وفن الموسيقى الهندية. رغم مواجهة بقية الشعوب الشرقية لغالبية الفنون آنذاك. ولقد فرقت جماليات الرقص الكلاسيكى الهندى بين رقص التسلية وبين الرقص التعبيرى. واتضح هذه التفرقة فى وسائل التعبير، وفى حركات الجسد، وفى تشكيلات أجزاء الجسم ووضعياتها، وفى الكلمة المصاحبة للرقص، وفى الحوار والغناء المرافق. وكذا فى مهمات خشبة المسرح والأزياء والتنكر. وهكذا أصبح الرقص أو (الدرامات الراقصة) كما كان يُطلق عليها يستمد موضوعاته من الأساطير الهندية القديمة مثل (راماينا RAMAYANA) والتى كانت الجماهير تعرف أصلها مقدما.

يمثل الرقص الكلاسيكى فى اليابان تاريخا قديما، فى حفاظ على الرقصات الشعبية اليابانية منذ آلاف السنين. ومع ظهور البوذية فى القرن السادس الميلادى يظهر الرقص الكلاسيكى اليابانى المسمى (بوجاكو BUGAKU) مع موسيقى (جاجاكو GAGAKU). ويظل هذا القديم سائدا لعدة قرون طويلة، يتعرض أثناءها أحيانا للتجديد، حتى القرن الخامس عشر الميلادى، حين يظهر نظام النبلاء والفرسان حاملا معه الدرامات الراقصة المسماة (النو NO) أو (النوجاكو NOGAKU)، للترويج عن سادة الأرستقراطيين الإقطاعيين أصحاب الأراضى، ومعها بدأ استعماله على خشبة المسرح.

وفى القرن السابع عشر الميلادى يتبع (الكابوكى KABUKI) سائرا جنبا إلى جنب مع نوع (النو) لخدمة طبقة التجار والصناع، ومنتسما بالشعبية وهو نوع جديد من الرقص جاء على يد الراقصة (أوكونى O. KUNI) فى عام ١٦٠٣ م .

هذا النوع الذى دخلت عليه مستقبلا تفاصيل فنية تتمثل فى خصائص تصميم الرقص، وإيجاد القواعد المسرحية له، وابتداع

الحوار الدرامي الملائم، وكذا المؤلف الموسيقي المتخصص. وكان ذلك لعرض مسرحي راقص يستغرق عادة فصلا أو فصلين. ورغم التقدم الفني الذي أصاب هذا النوع، فلم ينفصل الرقص الكلاسيكي الياباني أبدا عن (الشكل المسرحي)، ولا عن الموسيقى أو المهمات أو الحوار أو الفن الصامت أو حتى المسرحية العرائسية.

يتطور الرقص الكلاسيكي في الصين مع فن التمثيل الصيني، كما هو الحال عند فن الرقص الهندي. ويظل على نفس حاله حتى العصر الحديث. ويستمد الرقص الكلاسيكي الصيني موضوعاته من حكايات وأساطير عصر (تسو TSOU) من تراث كان عبارة عن درامات راقصة من ستة أجزاء بعنوان (تاوو TA-WU) أي (الحرب الكبيرة) في ارتكاز على الانسجام والتوافق.

يتلقى الراقصون قواعد الرقص و تعاليم فنونه في مدارس خاصة داخل أحد القصور بين القرنين السابع والتاسع الميلاديين. ولا يزال هذا القصر الفني مركز إشعاع لفنون التمثيل الصيني حتى عصرنا الحالي.

وترتبط درامات الرقص الكلاسيكي الصيني الأولى بعهد (سونج SUNG) حيث تقدم في شمال الصين عروضه في أربعة فصول. أما في الجنوب فان العرض يجرى هناك بنظام اللوحات أو المشاهد الراقصة، والتي تتراوح ما بين الأربعين والخمسين لوحة في العرض الواحد.

وفي العصر الحديث، يظهر البطل في الرقص الصيني العصري وسط القصة التاريخية التقليدية في إطار من الديناميكية، وأجزاء من فن الأكروبات بالأقنعة، ووسائل التكر الزخرفية الأخرى والملابس ذات الألوان الزاهية المزركشة. وباستعمال رموز الألوان. حيث يرمز اللون

الأبيض إلى الرجل السئ إذا ما حمل قناعاً أبيضاً. كما تشير الرياش وحملها على الرأس إلى الفروسية والبطولة الشهمة.

DANCE OF DEATH

رقصة الموت

نوع من الأنواع الفنية، التي عُرِفَت في البداية في الفنون الجميلة FINE ARTS. ثم توسع في فن الأدب وأخذ مؤخراً الشكل الخاص به. ولم يدر في خلد أحد احتمال انتقاله أو استعماله بعد ذلك في الفن المسرحي.

أول عرض مسرحي يعود إلى الأسباني الأصل دانزا دي ميرتا DANZA DE MUERTE حوالي عام ١٤٠٠ ميلادية.

وفي القرن التاسع عشر الميلادي كُتبت مسرحية من نوع (رقصة الموت)، تتكون من عدة مشاهد تصور صوراً متتابعة، ترسم شخصيات متعددة من الطبقات الاجتماعية المختلفة قبل لحظات الموت. وكان المضمون الدرامي البارز لفكرة رقصة الموت، هو فكرة المساواة EQUALITY، وتجسيدها في تلك اللحظات الدقيقة التي تمر بالنفس البشرية، وهي على أبواب لقاء الله سبحانه وتعالى .

استعملت التعبيرية الألمانية في عشرينيات القرن العشرين في كثير من دراماتها نفس المضمون الدرامي.

الرمز

SYMBOL

نقصد بالرمز العلامة الاصطلاحية المختصرة لشعار معين. أصل الكلمة في اليونانية SÚMBOLON يُستعمل الرمز في الآداب والفنون. وهو عكس المجازية والتهديبية ونقيض لهما على طول الخط. في الرمز ، يحتفظ فنان التكوين بالخصائص الطبيعية للتعبير، لكنه يجعلها في خدمة مضمون آخر غير الذي يظهر في تكوينه الفني. ويجرى ذلك بطريقة العلامة أو الأمانة، وبما يربط المشاهد بعناصر تتوافق مع العالم الآخر الذي يرمز إليه الفنان. أصبح (الرمز) بعد ميلاده أحب أشكال التعبير الفني إلى الكتاب في الأدب والفن. وظهر بصورة واسعة في الأعمال الفنية السيريالية والرمزية والخيالية والإستعارية الاستعارية والمجازية.

الرمزية

SYMBOLISM

هي مذهب التعبير بالرمز. انبثق المذهب الرمزي في فرنسا عام ١٨٨٠م كتيار شعري في البداية... وكحركة مواجهة للطبيعية نتيجة جمود نظرة العلوم الطبيعية، و ضد المدرسة الشعرية البرناسية. وحينما رفع الفرنسي مورياس J. MORÉAS شعار مدرسة الشعر الرمزي في جريدة (الفيجارو FIGARO) عام ١٨٨٦م سرعان ما انتشرت المدرسة في أقل من عامين اثنين.

يستعمل الشعراء الرمزيون الجو بدلا من تفصيل الفكرة، والانطباع الوجداني المُحمّل بالتأثير الموسيقي في أشعارهم محل الموضوع. قَدَم في تلك الفترة الشاعران لافرج، كاهن J. LAFORGUE

G. KAHN (الشعر الحر) كإحدى موضوعات الشعر. يقف معهما الشاعر
الفرنسي تشارلس بودلير على رأس الشعراء الرمزيين CH
.BAUDELAIRE

وبينما نجد فاجنر يستعمل الرمزية في الموسيقى نعثر على بطل
الدراميين الرمزيين في الدراما البلجيكي موريس ما ترلنك
.M. MAETERINCK

ثم احتلت الرواية البيكاريسكية المليئة بحياة المغامرين
والمتشردين القرن السادس عشر الميلادي على يد دو تورميس، أليمان
LAZARILLO DE TORMES, M. ALEMAN وتطورت في فرنسا
في القرن السابع عشر الميلادي حاملة ثروة الصالونات الباريسية
ونماذج روادها.

أما في القرن الثامن عشر الميلادي فتولد الرواية الاجتماعية في
انجلترا بجهود هنري فلدنغ H. FELDING، كما تبرز الرواية التاريخية
على يد والترسكوت W. SCOTT وليس بوسعنا إغفال الرواية
الرومانتيكية على يد الفرنسي فكتور هوجو V. HUGO والفرنسية
جورج صاند G.SAND وهي روايات تميزت برسم وتشريح الروح
الداخلية للإنسان.

تسود الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر الميلادي بجهود
الكتاب هنري دي بلزاك، ستانداك، فلوبير، ديكنز، ليوتولستوي،
جوجل، دستوفسكي

H. BALZAC, STENDHAL, G. FLAUBERT CH. DICKENS, L.
N.TOLSTOI, N.V GOGOL, F. M. DOSTOIEVSKI .

نوع أدبي ملحمي، يعود تاريخه إلى العصر القديم. حيث سار نوعان من الرواية. النوع الأول كان (رواية المغامرات)، والنوع الثاني (رواية الرعاة).

والمعروف أن رواية المغامرات قد اعتمدت على البطل الأول. وعادة ما كان جوالاً أو محباً غرامياً يأتي بالمعجزات وما هو فوق الطبيعة من أحداث، بينما اعتمد النوع الثاني على أحوال الرعاة، وانتقالاتهم من مكان إلى آخر وسط المزارع والحقول والتقاليد وأصالة البيئة.

سجلت دوائر المعارف الأدبية خلو العصور الوسطى من الرواية. وهو ما يشير إلى تأخرها وعدم دخولها إلى مراحل تجديدية أو تطويرية. كما تسجل دخول عصر الرواية الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادي ولفترة قصيرة على يد بيرون، بوشكين، أراني
G. BYRON, A. S. PUSHKIN . J. ARANY
ظهرت في عصر النهضة روايات للكاتب سنازارو، سرفانتس، لوب
دوفيجا

J. SANNAZARO, M. CERVANTES, LOPE DE VEGA .

تحتل سيرة الرواية بعض محطات التجديد فيها، سواء فترة الطبيعية على يد رائد الطبيعيين أميل زولا E. ZOLA، أو في تجديديات الشكل الواقعي الحديث في روايات بروس، جويس، كافكا

M. PROUST, J. JOYCE , F. KAFKA

ولا يزال العصر يذكر الروائيين الواقعيين توماس مان، مارتن دي جارد، أناتول فرانس، رومان رولان، أرنتس همنجواي، ألبرتو مورافيا، ويذكر آراءهم في المونتاج الروائي ووسائل المنولوج الداخلي في الرواية.

TH. MANN, R. MARTIN DU GARD , A. FRANCE R.
ROLLAND, E. HEMINGWAY , A. MORAVIA.

وقد حققت الرواية الواقعية بعد ذلك واقعية اشتراكية مميزة على
يد مكسيم جوركي ، شولوخوف، أندرسون نسكو، بتروف، ميكسات
M. GORKI. M. SHOLOHOV , M. ANDERSONN NEXO,
J.PETROV, K. MIKSAT

وأشهر أنواع (الرواية العصرية) هي الرواية القصيرة.

SHORT NOVEL

الرواية القصيرة

هي إحدى الأنواع الملحمية القصيرة في الأدب. يفوق شكلها من
حيث الاتساع حدود القصة، لكنها لا تصل إلى حجم الرواية الطويلة.
لا توجد حدود قاطعة بين أنواع الروايات قصيرة أم طويلة. إنما
هي تعبيرات مجازية في الغالب. ولا يزال الأدب ينتظر المُنظرين
لتحديد الأمور في هذا الميدان.

تتصل (الرواية القصيرة) بعلاقة قرابة مع القصة. وتتجلى هذه
القرابة أو التشابه إن أردنا أن نقول في سرعة العرض عند كل منهما،
وفي حدود المساحة التي يصعب تجاوزها، وفي الأحداث التي عادة ما
تجرى في اختصار.

لا نعثر على أبطال روائيين في الروايات القصيرة
(مصير إنسان - شولوخوف، البحر والصيد العجوز - همنجواي).

يكاد يكون تاريخ الرواية القصيرة معادلاً لتاريخ القصة. وأعظم

كتاب الرواية القصيرة هم ديكنز، تولستوى، ميرميه

CH. DICKENS, L. TOLSTOI, P. MÉRIMÉE.

ROBERT EDMUND JONES

روبرت إدموند جونز

(١٨٨٧ / ١٢ / ١٢ - ١٩٥٤ / ١١ / ٢٦ م)

مهندس ديكور أمريكي. تعلم على يد المخرج النمساوي ملكس راينهاردت **MAX REINHARDT** (١٨٧٣ - ١٩٤٣ م). وبعد عودته إلى الولايات المتحدة الأمريكية يعمل عام ١٩١٥ م كمصمم للديكور مع الأستاذ الإنجليزي المخرج هارلي جرانفيل بيكر **HARLEY GRANVILLE-BAKER** (١٨٧٧ - ١٩٤٦ م).

يعمل جونز بعد ذلك في بعض المسارح الأمريكية، وبخاصة في مدينة بروفنس **PROVINCTOWN** ، ويصمم فيها المناظر والأزياء المسرحية لدرامات كبيرة ليوجين أونيل .

استفاد جونز من المدارس الحديثة التي فجرها في أوروبا كل من كريج وآبيا في مجال الديكور والإضاءة المسرحية، لاستحداث صورة عصرية لديكور المسرحية الأمريكية . وهو واحد من مجددى المسرح العصرى في أمريكا، وأول الأساتذة العصريين في هذا المجال. ترك دراسات نظرية في كتابين ، هما:

١- الصناعة المسرحية الأوروبية (تأليف مشترك)
CONTINENTAL STAGECRAFT.

٢- الخيال الدرامى

THE DRAMATIC IMAGINTION .

RUBEN N. SZIMONOV

روبن سيمونوف

روبين نيكولايفتش سيمونوف (١٨٩٩ / ٤ / ١ - ١٩٦٩ / ؟ / ؟ م)

RUBEN NYIKOLAJEVITCH SIMONOV

ممثل ومخرج مسرحى سوفيتى. حاصل على جائزة الدولة السوفيتية، وجائزة لينين **LENIN**.

تعلم فنون المسرح في استوديو شاليابين SALJAPIN، ثم في
الاستوديو رقم (٣) التابع لمسرح الفن بموسكو.

يُعين عام ١٩٢٤م مخرجاً مسرحياً بمسرح فاختنجوف
VAHTANGOV ثم يصبح مخرجاً أول بنفس المسرح في عام
١٩٣٩م. قاد استوديو للمعمل المسرحي حمل اسمه في الاتحاد
السوفيتي.

مثلُ عديداً من الأدوار المسرحية تحت قيادة المخرج فاختنجوف.
أجاد في الأدوار الكوميديّة والساتيرية. كما جرّب بنجاح في الأدوار
الرومانتيكية. وساعدته على ذلك طلعته الرشيق وقوامه الممدود،
وتحليله الدقيق للأدوار .

تميز إخراجُه بأسلوب التّضاد والمغايرة CONTRAST،
وبمعالجة المضامين الدرامية للمسرحيات معالجة واضحة تتسم بالبساطة
والفهم .

أهم أعماله في الإخراج المسرحي:

CSELOVEK SZ RUZSJOM-

١- رجل البندقية

N. F. POGOGYIN

تأليف بوجوجين

INTERVENTION-

٢- التّدخل السياسي

SALVIN

تأليف سالفين

ROGER PLANCHON

روجيه بلا نشو

مخرج فرنسي معاصر تخصص في الإخراج المسرحي. من

مواليد ١٩٣١/٩/١٢م. مدير مسرح المدينة THÉÂTRE DE LA CITÉ

في فيليبربان VILLEURBANNE واحد من مسارح ضواحي المدينة

الفرنسية الكبيرة ليون LYON. بلانشو من المتعاطفين مع فرقة البرلينر إنسامبل BERLINER ENSAMBLE (مسرح برتولت برخت) في برلين الشرقية. أخرج الكثير من درامات برخت. ومع أن فرقته المسرحية ضئيلة الميزانية وتعانى كثيرا من قلة المال للتجهيزات الفنية المسرحية، إلا أنها بين الحين والحين تقوم بتمثيل درامات كبرى. وريبرتوار الفرقة يوضح هذه الحقيقة، وهذه الجراءة في العمل المسرحي. فقد قدمت فرقته الدرامات الكبرى التالية:

١- إدوارد الثاني EDWARD II تأليف الانجليزى معاصر شيكسبير كريستوفر مارلو (١٥٦٤ - ١٥٩٣ م) CHRISTOPHER MARLOW

٢- هنرى الرابع - IV. HENRY شيكسبير

٣- الأرواح الميتة - جوجول GOGOL

٤- جورج داندين - GEORG DANDIN موليير .

أخراج روجيه بلانشو في السنوات الأخيرة مسرحيات عصرية. فتناول في إخراج مؤلفين عصريين مثل يونيسكو IONESCO، والروسي الأصل الفرنسي الإقامة آرثر أداموف (١٩٠٨ - ١٩٧٠ م) ARTHUR ADAMOV.

يتميز أسلوب الإخراج عنده في ربط خشبة المسرح بصالة الجمهور، لإقامة علاقة نفسية وبصرية تساعد المفهوم الدرامي للدراما على الوصول إلى المتفرج من خلال هذه العلاقة، وعبر جريان العرض المسرحي. ويحاول بلانشو في الدرامات الكلاسيكية أن ينقل مفاهيمها الدرامية الخالدة إلى زمن العصر.

الروكوكو

ROCOCO

أصل الكلمة بالفرنسية ROCAILLE وتعنى الأسلوب المحارى. وهو أسلوب معمارى شاع في فرنسا في عهد لويس الخامس عشر، وتميز بخطوط ملتوية تشبه أشكال المحارة والأصداف، كما تميز بالزينة المعمارية المبالغ فيها.

يعود تاريخ انبثاق أسلوب (الروكوكو) إلى القرن الثامن عشر الميلادى. وقد كشف إخوان جونكور عن قيم الأسلوب الجمالية نظرياً. أما قواعد الروكوكو التاريخية فقد ظهرت بعد ذلك في آداب وتاريخ الفن.

يظهر أسلوب الروكوكو في فن العمارة في الجوانب الداخلية، في الشبائيك الكبيرة الفرنسية والحوائط البيضاء، والمرايات، والأرضيات الخشبية اللامعة (الباركيت)، والأثاث اللامع وثريات البندقية.

تطور الروكوكو في فرنسا في عهد طراز (ريجانس RÉGENCE) داخل الفترة التي احتلها الروكوكو في الفترة الأولى من ١٦٧٥ حتى ١٧١٥م.

يتميز طراز ريجانس بالأناقة والبساطة في آن واحد.

ثم تطور الروكوكو عبر الأسلوب المعمارى في الفترة من ١٧٣٠ حتى ١٧٤٥م. وسار عبر أسلوب بومبادور POMPADUR فيما بين سنوات ١٧٤٥، ١٧٦٤م (وأسلوب بومبادور هو طراز في التزيين والتأثيث يعود إلى أواخر عصر الملك لويس الخامس عشر في فرنسا). ومن فناني الروكوكو مانسارت، وأتو، بوشيه، ميسونيه

J. H. MANSART, J. A. WATTEAU FR. BOUCHER, J. A. MEISSONIER.

تتطلق موسيقى الركوكو في فرنسا في النصف الأول من القرن
الثامن عشر الميلادي معتمدة على تجميع الذرات والوحدات الموسيقية
الصغيرة جنبا إلى جنب، على يد داندراييه، ليكلير، رامو

D'ANDRIEU, LECLAIR, RAMEAU

إلا أن التيار سرعان ما يؤثر في الموسيقيين الإيطاليين، سكارلاتي،
برجوليزي، جالوبي، تارتيني

D.SZARLATTI, PERGOLESI, GALUPPI, TARTINI

وعند الألمان برع في الأسلوب الموسيقي للروكوكو مافات،

كلنر، باخ

G. MUFFAT, J.P. KELLNER, E. BACH

ROMANTICISM

الرومانتيكية

ينبثق تيار الرومانتيكية عبر القارة الأوروبية ويستحوذ على
آدابها وفنونها في القرن التاسع عشر الميلادي ومن البداية، تجدر
الإشارة إلى أن تعبير (رومانتيكي) قد سبق استعماله في القرن الثامن
عشر الميلادي عند تصوير الطبيعة في الفن التشكيلي، وكذا في بعض
الروايات في الأدب.

تتضاد الرومانتيكية تضادا كاملا مع تيار الكلاسيكية، خاصة
الكلاسيكية الجديدة في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

بدأ التيار الرومانتيكي مبكرا مع الثورة الفرنسية وضياع العالم
البرجوازي في المجتمع الفرنسي، مستلهما الخيال وتصور الأحلام
وعالم الفروسية.

يجمع المؤرخون على أن الطور الثاني للرومانتيكية كان ما بين
السنوات العشر الأولى والسنوات العشرين من القرن قبل الماضي. وقد

وجّه هذا الطور إلى النظر بعين الاعتبار للدور الاجتماعي للحياة. شاركت إنجلترا في إحياء هذا الطور بجهود كتابها وشعرائها الرومانتيكيين بيرون، شيللي، كيتس

G. BYRON, P. SHELLEY, J. KEATS

الأول بصوته الزاعق المتمرد نحو التغيير. والثاني بالطبيعة والحريّة اللتين نادوا بهما في إطار من التفاولية الثورية. والثالث بعالم الجمال في إنتاجه الشعري.

وفي الفن التشكيلي، يخرج (فن الحدائق) لأول مرة من التيار الرومانتيكي. استعمل الإنجليز التعبير (الرومانتيكي) في منتصف القرن الثامن عشر على يد لبلانك LEBLANC في كتاباته. لكن التعبير يظهر بعد ذلك رسمياً بمواصفاته الدقيقة في قاموس الأكاديمية الفرنسية الذي صدر عام ١٧٩٨م.

تحتل الموسيقى الرومانتيكية فترة طويلة من الزمن حسبما تشير إلى ذلك مراجع فنون الموسيقى. لكن الرومانتيكية الموسيقية تسجل إبداعات الفنانين الموسيقيين فيبر، شوبيرت، مالر، اشتراوس

C.M. WEBER, F. SCHUBERT , G. MAHLER , J. STRAUSS

في الفترة من عام ١٨١٠ م وحتى قيام الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٧م. مسّ الباليه وفنونه المدخل الرومانتيكي للموسيقى، ففي بحث عن الموضوعات الرومانتيكية الراقصة، والتي تُعنى بال شخصية القومية والتاريخية، والرقصة الشعبية القومية في تجديد الشكل والمضمون.

REPERTORY

ريبرتوار المسرح

المقصود بالريبرتوار المسرحي، هو هذه الذخيرة الفنية من عدة مسرحيات متنوعة يقدمها مسرح من المسارح على مدار أيام الأسبوع. وعُرف نوع هذه المسارح باسم (مسرح الذخائر). وهو المسرح الذي تُقدم فيه الفرقة الدائمة مسرحيات عديدة بدلا من مسرحية واحدة يعاد تقديمها في كل يوم، أو على مدار الموسم المسرحي بأكمله.

RICHARD BURTON

ريتشارد بيرتون

ممثل مسرحي إنجليزي من مواليد ١٠/١١/١٩٢٥م. هو واحد من بين اثني عشرة ولدا لأسرة يعمل ربها في أحد مناجم ويلز WALES. امتاز من بين إخوته جميعا بالذكاء الذي دفعه للنجاح والحصول على منحة دراسية للدراسة في جامعة أكسفورد OXFORD في لندن.

قبل التحاقه بالجامعة يصعد على خشبة مسرح ليفربول LIVERPOOL في بعض العروض المسرحية عام ١٩٤٣م. وفي فرقة المسرح الجامعي بأكسفورد يُلفت نظر المسرحيين والنقاد عند تمثيله عام ١٩٤٤م مسرحية شيكسبير (دقة بدقة MEASURE FOR MEASURE).

بعد انتهائه من الجامعة يحترف بيرتون فن التمثيل في عام ١٩٤٨م. يمثل في درامات جان أنوي JEAN ANOUILH. وينتقل عام ١٩٥٣ عضواً بمسرح الأولد فيك OLD VIC وبعد أن يبرز في أدوار الكلاسيكيات (هملت، كوريولا نوس لشيكسبير)، يعتبره النقاد خليفة الأستاذ لورانيس أوليفييه SIR, LAURENCE OLIVIER

(١٩٠٧ - ١٩٨٩م) يبدأ بيرتون مجده السينمائي في عام ١٩٤٩م فيستقر
مقامه في الولايات المتحدة الأمريكية. لكنه يعود إلى أوروبا بين الحين
والحين للتمثيل المسرحي أو السينمائي. وفي عام ١٩٦٥م يصعد مع
زوجته الممثلة اليزابيث تايلور ELIZABETH TAYLOR ومع فرقة
أكسفورد الجامعية لتمثيل دراما مارلو (دكتور فاستوس DR.
FAUSTUS).

RICHARD WAGNER

ريتشارد فاجنر

من مواليد مدينة لايبزج بألمانيا في ٢٢/٥/١٨١٣، والمتوفى في
فينيسيا بإيطاليا في ١٣/٢/١٨٨٣م. شاعر ودرامي وموسيقى ومؤلف
أوبرالي كبير تحول من الرومانتيكية الفنية إلى الرمزية في أعماله.
يعتبر فاجنر واحدا من المصلحين المسرحيين في تاريخ المسرح
العالمي.

يُوجّه الفن المسرحي إلى نظرية (الفن المكتمل
GESAMMTKUNSTWERK) التي تتطلب متطلبات خاصة على
خشبة المسرح. بغية إيجاد الإيقاع العام في الرؤية البصرية والاستماع
معا. ومع حدوث (الفهم) فوق هذا وذاك، حاول تنفيذ فكرته في مسرح
(بايرويت BAYREUTH) الذي أقام فيه مهرجانا سنويا للفن المسرحي
الجامع أو المكتمل على حد تعبير ريتشارد فاجنر نفسه. كان فاجنر هو
أول من استعمل ستار المقدمة الذي يرتفع إلى أعلا مع صعود من
الجانبين للستار في نفس الوقت. وهو ما سُمى فيما بعد باسم
(ستار بايرويت) لكن الباحث المجرى أ. د. سيكاي جيرج يُثبت مؤخرا
أنه لم يكن الأول.

وأهم أعمال فاجنر النظرية هي:

- ١- الفن والثورة KUNST UND REVOLUTION عام ١٨٤٩م
- ٢- الإبداع في المستقبل DAS KUNSTWERK DER ZUKUNFT عام ١٨٩٥م. وفاجنر في مؤلفه الثاني (الإبداع في المستقبل) يبحث عن الرؤيا المستقبلية للجماهير المسرحية، ويستبشر بالديمقراطية كعامل من العوامل الهامة التي تتيح التطور الفعلى للثقافة المسرحية بوجه عام.



DECORATION

الزخرفة

أصل اللفظة اللاتينية DECORARE. يدخل فن الزخرفة ضمن الفنون التابعة .. أى غير المستقلة. ترى خصائصه الشكلية عادة في الفنون المستقلة (كالعمارة مثلا).

مهمة الفن الزخرفى ليست محددة أو قاطعة الحدود، لأنه يكون عادة كالظل للفن الأصيل المستقل. إلا أن أهدافه- بصرف النظر عن تبعيته- تتصل عادة بذوق الإنسان ورأى صاحب الحكم على الفن سواء كان مستقلا أو تابعا. بمعنى أن هدف فن الزخرفة هو تكوين عناصر فنية تعبيرية أو تجريدية، (بعيدة عن التحديد) لتعيش في عقل المشاهد. ولتخدم في الوقت ذاته وفي توافق تام الفن المستقل الأصيل، وذلك عن طريق الظلال، الإيقاع، الوحدة القياسية، التوازن والتكوينات الحسابية. إن كل شىء بالحساب داخل الفن. فإذا ما تجاوز الفن التسابع أو أحد الفنون المناسبة حدوده التي تقف في مستوى الدرجة الثانية بجانب الفن المستقل، فإن الأمر ينقلب إلى ضده ولا تتعادل كفتا الميزان .

الأمر الذى يمثل مشكلة تعامل بين الفنون المستقلة والفنون التابعة أو فنون المناسبة.

وهو نفس ما يحدث من مشكلات إذا ما تجاوز الفن الذاتى حدوده إلى طبيعة الزخرفة أو أحد الفنون التابعة الأخرى، وباستثناء حالتين اثنتين في فن الزخرفة.

الأولى هى حالة التيار الزخرفى الذى يقترب من الفنية الحرفية في التيارات الطليعية وفنون الزخرفة لغير الأشخاص، وعند إبراز العصور القديمة للفن مثل تيار الروكوكو. وذلك لقوة الطابع الزخرفى. والحالة الثانية عندما يتعامل الفن الزخرفى مع الكنائس أو المعابد القديمة. ففيه تُصبح الزخرفة عاملاً أساسياً في التزيين والتزييق.

كما أن تعبير (زخرفى) يُطلق كذلك في أيامنا هذه على التعبيرات والفنون الأدبية. فتعبير زخرفى يُستعمل في الآداب كثيرة اللون والتلون، وعديمة المضمون الأدبى أو الفنى، وغريبة الأسلوب أو الشكل، ومعوجة المظهر والسيمياء. وكل ما يمكن للشكل فيه أن يبهر. لكن الزخرفة مع ذلك تحجب حقيقة المضامين وتضعفها في الوقت نفسه.

TIME

الزمن

يتسع الزمن باتساع مسافته. في العرض المسرحى الواحد نحصل عادة على نوعين من الزمن.

١- الزمن الأول، هو زمن الأحداث المسرحية.

٢- والزمن الثانى، هو زمن التمثيل.

- (١) زمن الأحداث المسرحية، هو الزمن الواقع بين بداية الأحداث ونهايتها. بساعاته وأيامه وسنواته ، وقد يمتد إلى القرون أيضا.
- (٢) زمن التمثيل، المقصود به الزمن الذي يمر من بداية دخول الصالة إلى وقت الخروج منها.. زمن تمثيل العرض في المسرح. وعادة ما يكون بين الساعتين والأربع ساعات. ونادرا في العصر الحديث ما تطول المسرحية عن ذلك.

بين الزمنين أحيانا ما يدخل فصل أو مشهد ليخترق العرض كما في بعض الدرامات في الماضي (الكوميديا دي لارتى). وهو ما كان يؤدي إلى إطالة زمن الأحداث المسرحية وسط زمن قصير. وما يُوضح في الوقت نفسه أنه ليس بالإمكان تحديد زمن الحدث المسرحي بحدث في إثر حدث. ولهذا يلجأ كُتاب الدراما إلى الاهتمام بخدمة الصراع، وربطه بشخصيات الدراما، ليصبح زمن الحدث فعليا وليس شكليا أو أجروميا وليتم عن طريق (التكثيف) وليس عن طريق السرد أو الاسترسال .وهو ما خرج علينا بعدة قواعد دراماتورية حاولت كل منها تقعيد فكرة (الزمن) تقعيدا يتناسب مع مفهومها.

أشهر هذه القواعد نعثر عليه في الدراماتورية الكلاسيكية الفرنسية التي حددت زمن الأحداث في دراماتها بيوم كامل واحد (٢٤ ساعة زمنية) تنتهي عندها الأحداث نهاية قاطعة. وكان الهدف من هذا التحديد هو فرض مساحة زمنية محددة بأربعة وعشرين ساعة، ليستطيع المشاهد المسرحي معايشة هذه الأحداث، وتقبلها، واستحسانها في النهاية. خاصة وأن تقنيات مسارح ذلك العصر لم تكن تسمح إلا بهذا التعبير. ومع الاعتراف بذكاء الجماهير، وبأن بعضا منها قادر على استيعاب أحداث تتجاوز أحداث اليوم الواحد.

وفي المسرح الأسباني في عصر النهضة، نجد الدرامي لوب دو فيجا LOPE DE VEGA لا يعبا بهذا التحديد الزمني في الأحداث. لكنه

أورد مسرحياته في ثلاثة فصول، يمثل كل فصل منها في يوم مختلف. في الفصل الأول أو (اليوم الأول) يبدأ الصراع. وفي اليوم الثاني تصل الأحداث المسرحية إلى نقطة الذروة CLIMAX. أما الفصل الثالث في اليوم الزمنى الثالث، فإنه يتضمن الحل والنهاية. وبين الفصول بعضها البعض حاول لوب دو فيجا وزملاؤه من الكتاب الأسبان في عصر النهضة تلوين الزمن.

وفي العصر الحديث، يخلط كتاب الدراما في الزمن خلطا كبيرا في غير تمسك منهم بالدراماتورجيا القديمة. وبلا حساب لعقلية المتفرج في فهم أو عدم فهم الزمن في الأحداث.

وفي المسرح نجد وسائل كثيرة لإشعار المتفرج بمرور الزمن. ولو أن ذلك يحدث بطريقة الإيهام ILLUSION. فبعملية الإطفاء، وبإنزال ستار المقدمة أو الستارة الثانية، وبالموسيقى المصاحبة لفترة من الزمن، وبإدخال مشهد من المشاهد يقطع مشاهد العرض الأصلي. بكل هذه العمليات يمكن التحسيس بالزمن مرورا في العصر الحديث.

باب (س)

SATIRE

الساتير

أصل الكلمة في اليونانية SATÜROS وفي اللاتينية SATURA. والساتير أحد أنواع التعبير الفني في الكوميديا. والتي بمقتضى عامل التكتيف تفصل نفسها رويدا رويدا عن الضحك، لتصبح نوعا خاصا متجاوزا ومتعديا كالفعل المتعدى.

تستعمل الساتيرية التهكم كعنصر من عناصر التكوين فيها. أحيانا ما يكون عنصرا مرا فيتساوى مع محددات الأطنوزة. وأحيانا

أخرى يكون غير مباشر فيصبح تورية غريبة من غرائب الزمن أو المقادير .

وإلى جانب ما ذكرت، فإن الساتيرية تجمع عناصر المبالغة، الانحراف، وتسعى إلى تضخيم الأشياء وتكبيرها، وتقود إلى المواقف الشاذة، حتى وإن حوت الكوميديا الساخرة بين جنببيها.

يقول ليسنج في هذه النقطة " لا يوجد أقوى من الضحك وسيلة قوية مؤثرة فعالة لحماية الأخلاق والفكرة الاجتماعية". وهو ما يشير إلى منهجه في استعمال الكوميديا والساتير. أي أنها نوعيات تقبل عنصر الضحك في تكويناتها للوصول إلى الهدف الاجتماعي في الأدب والدراما.

إلا أن الألمان في القرن التاسع عشر الميلادي قد انقلبوا ضد الساتير. وما نشهده في آراء علماء الجمال لديهم - وعلى رأسهم الفيلسوف هجل بنظرته التي تقول " بأن الساتيرية تعجز عن احتواء وإبراز أحاسيس النفس الداخلية" لا توصل إلى شعرية حقيقية أو تكوين فني أصيل" على اعتبار أن كل ما يفترضه التكوين الفني ما هو إلا نوع من الخيال الحر. واستمتاع بجمال غير حقيقي أو نابع حقا من الوجدان. كما يرفض فيشر F. TH. VISCHER الساتير أصلا في الفنون.

يتواجد الساتير في الآداب الجميلة، وفي الشعر، وفي الأدب الدرامي (درامات الساتيرية)، وفي النثر، وفي حكايات وقصص الحيوان وفي الخرافات والأساطير.

تاريخيا، بدأ الساتير في العصر الإغريقي في أعمال أرخيلوكس، ألكايوس ALKAIOS, ARKHILOK HOS ثم بعد ذلك في أعمال أرسطوفانيس، لوكيانوس، هوراتيوس، مارتياليس

ARISTOPHANES, LUKIANOS, HORATIUS, MARTIALIS

ثم توسع الساتير في عصر القرون الوسطى، خاصة في الآداب الشعبية وحكايات الحيوان والخرافات والأساطير والمهزلة المضحكة (الفارس FARCE).

وفي العصور المتأخرة نجد نماذج لأدب الساتير في أعمال الإيطاليين أريوستو، جوزي، ألفييري

L. ARIOSTO, C. GOZZI, V. ALFIERI

وأيضاً في أعمال الأسبانيين سرفانتس ، كوفييدو

M. CERVANTES, F. C. QUEVEDO

وعند الفرنسيين نعثر عليه في أعمال رابليه، بوالو، فولتير، بيرانجيه

F. RABELAIS, N. BOILEAU , VOLTAIRE , J.P. BERANGER

وفي أعمال الألمانين هوفمان، هاينه

E.T.A .H. HFFMANN, H. HEINE

وعند الإنجليز يتواجد الساتير في أعمال برناردشو، سويفت

G. B. SHAW, J. SWIFT

أما عند الروس والسوفييت فهو يظهر بارزاً في أعمال أدبائهم جوجول، ماياكوفسكى، بتروف

N.V. GOGOL, V.V. MAYAKOVSKI, PETROV

كما نلمح الساتيرية في موجة آداب اللادراما (اللامعقول) عند بيكيت، يونيسكو، أداموف، مروجيك

S.BECKETT, E. IONESCO, A. ADAMOV, S. MROZEK.

SADOVSZKIJ

سادوفسكى

عائلة سادوفسكى اشتغل أفرادها بمهنة فن التمثيل في روسيا القيصرية منذ عام ١٨٣٩ م. تتابع أفراد الأسرة جيلاً بعد جيل حتى عام

١٩٤٧م .. أى لأكثر من مائة عام. وتمثل أسرة سادوفسكى تاريخا في المسرح الروسى، والمسرح السوفيتى من بعده.

١- أول أفراد الأسرة هو بروف

ميهايلوفيتش سادوفسكى SADOVSZKIJ PROV MIHAJLOVITCH

(٢٣/١٠/١٨١٨ - ٧/٢٨/١٨٧٢م) .. أول السلالة المسرحية شخصية

كوميدية في المسرح الصغير بموسكو ، يقوم بأدوار (الكاركتير

CHARACTER) ذات الطبيعة الخاصة أو الشخصيات غريبة الأطوار

. وقد تبع بروف أسلوب سابقه الروسى شبكين SCSEPKIN وعندما

استأسد الأسلوب الواقعى وتيار الواقعية في المسرح الروسى، كان

واحدا من أكبر ممثلى الواقعية في عصره. وحقق بهذه الواقعية

خصائص القومية الروسية في الدراما. مثل درامات موليير، جوجول،

جريبويادوف وتورجنيف. وبرز بصفة خاصة في أدوار الدرامات عند

استروفسكى (الكسندر نيوكولايفيتش أستروفسكى (١٨٢٣ - ١٨٨٦م)

ALEKSZANDR NYKOLAJEVITCH OSZTROVSZKIJ

حيث مثل بروف سادوفسكى ٢٩ دورا في (٢٨) مسرحية من مسرحيات

أستروفسكى.

١- ثانى أفراد الأسرة الفنية هو ميهايل بروفوفيتش سادوفسكى

MIHAIL PROVOVITCH SADOVSZKIJ

من مواليد موسكو في ١١/٢٤ / ١٨٤٧، والمتوفى في موسكو أيضا في

٨/٨/١٩١٠م. وهو الابن الأول لرب الأسرة الفنية بروف سادوفسكى .

تبع ميهايل خط والده في المسرح، وفى نوع الأدوار الكوميدية التى

كان يقوم بها. وتخصص ميهايل في الأدوار الساتيرية وأجادها. كما

كان امتدادا لوالده في أدوار درامات أستروفسكى . مثل أكثر من (٦٠)

دورا مسرحيا في هذه الدرامات، كما كانت زوجته أولى أوسيبوفنا

سادوفسكايا (١٨٤٩/٦/٢٥ - ١٩١٩/١٢/٨م) OLGA OSZIPOVNA

SADOVSZKAJA ممثلة هي الأخرى، تخصصت في أدوار العجائز، وكانت من أعظم الممثلات في حسن الأداء التمثيلي والإلقاء البين السليم.

٣- ثالث أفراد الأسرة هو بروف ميهاييلوفتش سادوفسكى الابن (ابن ميهائيل وأولجا). من مواليد موسكو في ١٨٧٤/٨/٢١ والمتوفى في ١٩٤٧/٥/٤م. عمل بالتمثيل والإخراج، وحاز جائزة الدولة السوفيتية في الفنون المسرحية. وعلم كثيرا من مبعوثي الأقطار العربية فنون المسرح في الاتحاد السوفيتي في وقت مبكر. كان ممثلا شعبيا، تمتع بحب الجماهير له، جسّد شخصية الرجل السوفيتي الجديد بعد الثورة تمثيلا جادا ومؤثرا.

أهم أدواره في المسرح السوفيتي:

١- دور تشاكى CSACKIJ في مسرحية العقل أصل المتاعب- جريبويادوف.

٢- دور ماستاكوف MASZTAKOV في مسرحية العجوز- جوركى.

٣- دور بروتاوس BRUTUS في مسرحية بوليوس قيصر- شيكسبير

٤- دور مركتيو MERCUTIO في مسرحية روميو وجولييت- شيكسبير.

٥- دور فيليب FÜLÖP في مسرحية دون كارلوس - DON CARLOS- شيللر

عملت الأسرة جيلا بعد جيل في المسرح الصغير بموسكو. وخلقت للمسرح تسعة من أفرادها تعاقبوا على خدمة الفن المسرحي حتى الآن.

(١٨٤٤/١٠/٢٢ - ١٩٢٣/٣/٢٦ م). ممثله فرنسية شهيرة . بدأت حياتها في الفن المسرحي عضوا بمسرح الكوميدي فرانسيز عام ١٨٦٢م COMÉDIE FRANCAISE. ثم تعمل في مسرح الجمينيز GYMNASSE، فمسرح الأوديون. ODEON الذي كان له الفضل في شهرتها الفنية.

تعود ساره برنار مرة ثانية إلى مسرح الكوميدي فرانسيز الذي بدأت حياتها على خشبته المسرحية في عام ١٨٧٢م. وتقدم في تلك الفترة أعظم أدوارها في البيت الفني الفرنسي الكبير . فتمثل بطلات جان راسين JEAN RACINE (١٦٣٩ - ١٦٩٩م) في دراماته بريتاننيكوس BRITANNICUS، فيدرا PHAEDRA، أندرومك ANDROMACHE، ميثريدات MITHRIDATE. كما تضطلع ببطولات درامات عصرية فرنسية وأوروبية. مثلت في لندن وفي الولايات المتحدة الأمريكية.

بعد عودتها من رحلاتها في الخارج عام ١٨٩٣م تؤلف فرقة خاصة بها تحمل اسمها (مسرح ساره برنار). ويكتب الفرنسي الدرامي فكتوريان ساردو VICTORIEN SARDOU عددا كبيرا من الدرامات لشخصها الفني (توسكا TOSCA، فيدورا FEDORA، تيودورا THÉODORA، الساحرة LA SORCIERE).

تبرز ساره برنار في دور (مارجريت جوتيه) في دراما الكسندر ديماس الابن المعنونه (غادة الكاميليا LA DAME AUX CAMÉLIAS, ALEXANDRE DUMAS).

تميزت ساره برنار بفن التمثيل القوي. تقع على التأثير كوقوع الأسد على الفريسة يساعدها مظهرها التياترالي وصوتها الرنان، وتبدو

خلف تقنياتها في فن التمثيل موهبة مكتملة العناصر ومتطلبات المهنة،
في معاناة صادقة إلى أقصى درجات الصدق والثقافة والمعرفة .
دارت في بدايات سنوات القرن العشرين حرب الصراع من أجل
البقاء مع الممثلة الإيطالية إينورا دوسى ELEONORE DUSE
(١٨٥٨ - ١٩٢٤م) بعد أن كان أسلوب الأداء التمثيلي عند ساره برنار
قد آل إلى ذبول بحكم تطور العصر، رغم أنها نفسها لم تعترف بهذا
التطور الزاحف يوما إذ ظلت محتفظة بقوتها وسر تميزها طوال
حياتها.

SEBASTIANO SEALIO

سبستيانو سرليو

معماري ومصوّر إيطالي. من مواليد بولونيا BOLOGNA
بإيطاليا في ١٤٧٥/٩/٦ م. والمتوفى في ليون LYON في عام
١٥٥٤م.

يعتبر سرليو أحد معالم تصميم الديكور المسرحي في عصر
النهضة الأوروبية. وهو واحد من النظريين القلائل الذين كتبوا ونظروا
في فنيات المسرح مبكرا. درس تاريخ المسرح دراسة وافية، أهلته
للإبداع الفني في تصميمات خشبة المسرح، وتصميمات المباني
المسرحية.

يؤسس مسرحا صيفيا عام ١٥٣٩م في فيتشنزا VICENZA.
ويؤلف كتابا من مجلدين عام ١٥٤٥م بعنوان (عن المعمار - DELL'
ARCHITETTURA) يُضمنه أفكاره الجريئة لبناء المسارح الحديثة.
خصص في فكره ثلاثة أنواع من المسارح وخشباتها تخصيصا. النوع
الأول لخشبة مسرح الأعمال التراجيدية، والثاني لخشبة مسرح الأعمال

الكوميديّة. أما الثالث فقد صممه لخشبة الأعمال الساتيرية. واستلهم ديكورات خاصة بكل نوع من الأنواع الثلاثة. كما يتضمن كتابه بابا خاصا عن الإضاءة في المسرح . ظل المسرح يتعامل مع قوائمه وأفكاره الإبداعية لمائتي عام بعد رحيله .

SAFETY – CURTAIN

الستار الحديدي الواقى

وهو الستار الفاصل في المسارح الحديثة المعمار، بين جزأي المسرح (خشبة المسرح، صالة الجمهور) وقد صُمم خصيصا للفصل في حالات الحريق بين جزأي المسرح.

وبعد الحريق المدمر في مسرح الدائرة RINGTHEATER في فيينا في ٨ ديسمبر من عام ١٨٨١م، أضيف إلى الستار الحديدي، فرقة مطافئ دائمة تُعسكر على خشبات المسارح لحماية لأرواح الجماهير. وتعمل هذه الفرق وفق قواعد وقوانين خاصة بها تحمل كثيرا من الجدية والصرامة في بنودها.

BLINDER

ستار ضوئى

ونقصد به الإضاءة القوية التى تنبعث من على خشبة المسرح في اتجاه صالة الجمهور. وهدفها هو تصويب كمية ضوء شديدة على أعين الجماهير ، حتى لا يرى ما يحدث من تغييرات في المناظر أو الديكور أو الأثاث أو المهمات على خشبة المسرح ساعة تغيير المناظر.

وفى حالة استعمال الستار الضوئى ، فلا حاجة إلى استعمال ستارة المقدمة فى المسرح.. ولا إلى أى ستار آخر. لكنه من الطبيعى ، ومن المنطقى أيضا الاتفاق على تحديد زمن قصير جدا عند استعمال هذا الستار، حتى لا يؤذى أو يؤدي إلى مضايقة جمهور النظارة. وفى المسارح التى لا تزال تستعمل أنوار الحافة ، فمن المستحسن إضاءتها مع الستار الضوئى لتساهم فى تقوية الضوء من ناحية، وفى إتمام عملية إخفاء ما يجرى على خشبة المسرح من تغييرات من ناحية أخرى.

CURTAIN

ستار المسرح

المقصود به بصفة عامة، ستار المسرح الذى يرتفع عند بدء التمثيل، ويُسدل عند انتهاء المشهد أو الفصل المسرحى أو عند انتهاء المسرحية. هذا الستار له وظائف عديدة نلخصها فيما يلى:

١- فى حالة ستار المقدمة

هى حالة تغطية خشبة المسرح وما عليها عن أعين الجماهير. ويكون الستار فاصلا بين المكانين (خشبة المسرح والصاله). وفى العصر الحديث كثيرا ما لا يُستعمل هذا الستار.

تاريخيا، بدأ استعماله لهذا الغرض السابق الإشارة إليه- منذ القرن الثامن عشر الميلادى. وكان الاستعمال على أشد انتشاره آنذاك فى أغلب مسارح أوروبا، فى صورة اسطاطيقية جميلة.

أما منذ القديم، فقد كان استعماله بصورة بدائية إذ لم يزد عن قطعة قماش فى روما القديمة، رُبُطت بجبال تدلى من الأعلى وقد ظهرت مجددة مكرمشة عند أقدام الممثلين. ثم رُفعت القماشة إلى الأعلى بعد انتهاء التمثيل.

وفي عصر القرون الوسطى استعمل ستار بصفة متقطعة في غير تقليد أو استمرارية. وأحيانا ما كان يغطي جزءا خاصا أو بعض الأجزاء من خشبة المسرح. وحتى بعد عصر النهضة إبان المسارح المسقوفة والمعمار المسرحي المغلق ، فإن مسرحيات شيكسبير في عصر النهضة الإنجليزي، وكذلك مسرحيات كل من الأسبانيين لوب دو فيجا LOPE DE VEJA، كالدرون CALDERON في عصر النهضة الأسباني، لم تعرف هذا النوع من ستار المقدمة.

إلا أنه يلاحظ أن المسرح الإيطالي في القرن السابع عشر الميلادي قد استعمل ستارا للمقدمة في الأوبرات الإيطالية. ومنها انتشر الاستعمال في القارة الأوروبية. حتى أتى القرنان الثامن عشر في نهايته، والقرن التاسع عشر الميلادي في بدايته، بثلاثة أشكال في استعمال هذا الستار .

أ- الشكل الأول.

ستارة ترتفع في بداية العرض إلى الأعلى. لكن في غير طريق رأسي. لكنها تنفرج إلى الأعلى ومن وسط الجانبين في وقت واحد. وقد عرفت باسم (ستار الجناحين WINGS CURTAIN) على اعتبار أن جانبيها أو (جناحيها الأيمن والأيسر) يرتفعان في وقت واحد مع الجزء الصاعد إلى الأعلى وقت فتح الستار . استعمل ريتشارد فاغنر RICHARD WAGNER (١٨١٣ - ١٨٨٣م) نفس الستار في مسرح بيرويت BAYREUTH الذي يضم سنويا المهرجان الفني في مدينة بيرويت بألمانيا . وبعدها عرفت هذه الستارة باسم (ستارة بيرويت).

ب- الشكل الثاني

ستار حديدي، من الحديد أو الصاج السميك. ويحتل مكانه على خشبة المسرح قبل ستار المقدمة، أي يكون في مواجهة الجماهير بعرض خشبة المسرح، والأول من ناحية صالة الجمهور .

بدأ استعمال الستار الحديدي منذ عام ١٨٨٢م، وأصبح تقليدا لا بد منه اليوم في كل المسارح الأوروبية. وقد أدى إلى ضرورة استعماله كثرة الحرائق التي شبت في المباني المسرحية العديدة خلال قرنين سابقين من الزمان.

ج- منذ ستينيات القرن التاسع عشر

تظهر موضة ستار الإعلان أو ستار الدعاية **PUBLICITY** ظهرت على هذا الستار دعايات عديدة للعروض القادمة، ثم استُغل الستار للدعايات التجارية في بعض الأحيان.

TULLE

د- ستار التل

وهو ستار مصنوع من قماش التل الخفيف الذي يكشف كل ما خلفه من مناظر وديكورات وشخوص مسرحية. كما يُستعمل هذا الستار كخلفية في العروض العصرية إذ يمكن بواسطة الفانوس السحري عكس بعض الصور أو الشرائط السينمائية عليه.

٢- في حالة ستائر داخل خشبة المسرح يتعامل المسرح مع أنواع كثيرة من هذه الستائر. فهناك الستارة الثانية (السوكندو) **THE SECOUND** وهي الستارة التي تلي ستار المقدمة مباشرة، وتُستعمل في تغيير المناظر خلفها عند إسدالها. وتجرى أمامها بعض المشاهد حتى يتم خلفها إعداد المنظر التالي. وهناك شبه الستار، الذي ينزل في أماكن قصيرة ليغطي جزءا من المنظر حيث تجرى بعض المشاهد أمامه، وليكون بقيه المنظر المسرحي مكتملا له في نفس الوقت.

ومن المهم القول بأن ستار المقدمة يلعب دورا دراماتوريا في العرض المسرحي خلال مسيرة العرض. فهو لا يحجب المناظر

والديكورات وأوائل الممثلين على المسرح فحسب ، بل إنه يُوسَع من الزمن المسرحي كذلك، ويوهم بمرور الوقت في حالة الانتقال من زمن إلى زمن آخر. كما أن التحكم في آلية هذا الستار - سواء في الانفراج أو في الختام - بالسرعة أو بالبطء يضيف بعدا دراميا للعرض المسرحي.

الستارة نصف الدائرية HALF CIRCLE CURTAIN

المقصود بها هو الستار الذي يتخذ مكانه في آخر خلفية خشبية المسرح. وهو ستار على شكل نصف دائرة كاملة يغطي إلى السوفيتا كل خشبة المسرح (من نهاية الخلف والجانبين حتى المستويات الأمامية يمينا ويسارا من خشبة المسرح).

صُمم هذا النوع من الأستار، ليتيح لخشبة المسرح فراغا نهائيا كسماء ممتدة إلى الأفق البعيد. ومع أن ميكانيكية المسرح الحديث تستعمل عدة أستار بألوان مختلفة بحسب ما تقتضيه المسرحية، إلا أن اللون الأسود هو الغالب في الاستعمال، وبخاصة في التراجيديات التي تحتاج إلى الإيحاء بالجو الداكن من حول الشخصيات التراجيدية.

ستانيسلاف فيسببانيسكى STANISLAW WYSPIANSKI

شاعر ومؤلف درامي ومخرج بولندي، من مواليد كراكو KRAKKO في ١٧/١/١٨٦٩، والمتوفى في كراكو أيضا في (٢٨/١١/١٩٠٧م).

اشتغل فيسبانييسكى كذلك بالديكور المسرحى، وبالتصوير الزيتى فى فن التشكيل. أثر بأعماله على صورة الثقافة البولندية فى عصره. وقدمت دراماته وتصميماته للديكور مدرسة تجديدية عصرية لتاريخ مسرح بلاده بولندا، محاولا إبراز خشبة المسرح بما عليها من مناظر صورة (منظرانية PICTURESQUE) .. أى صورة رائعة التكوين فاتنة مثيرة للصور الذهنية عند المشاهدين. بصرف النظر عن التقليديات الموروثة التى كانت تسيطر أيامها على صورة المسرح البولندى، والتى كانت فى أغلبها تنتمى إلى الطبيعية المملة فى الديكور المسرحى.

S. M EISENTEIN

سرجاى ميهيلوفتش أيزنشتين
(١٨٩٨ - ١٩٤٨م)

روسى الجنسية. من أبرز النظريين فى فنون السينما. تعكس أفلامه الشريط الاشتراكى. نهج كل من بودفكين، دوفشونكو V. PUDOVKIN , A. DOVSHENKO نفس منهجه السياسى الفنى. تبرز من ضمن نظرياته فى السينما نظرية MONTAGE (المونتاج) التى ابتدعها لتحليل المشكلة السينمائية واستخلاص عاملى الاستمالة والجاذبية بما جعل من المونتاج واللصق أحد الأركان الرئيسية التى يقوم عليها الفكر السينمائى لتوضيح جوانب فكرية وعقلية.

سرجى أوبرازكوف

SZERGEJ OBRAZCOV

سرجى فلاجيميروفتش أوبرازكوف

SZERGEJ VLAGYIMIROVITCH OBRAZCOV من مواليد موسكو يوم ٢٢ من شهر يونيو عام ١٩٠١م. فنان عرائسى وممثل ومخرج ودرامى حائز على جائزة الدولة السوفيتية. درس علوم وفنون التصوير والجرافيك. ثم التحق بالأسستوديو الموسيقى الذى أسسه نميروفتش دانتشنكو

NYEMIROVICS – DANCSENKO

عمل أوبرازكوف ممثلا مسرحيا حتى عام ١٩٢٧م. ثم اتجه إلى التمثيل في مسرح العرائس، مقمدا لوحة موسيقية قبل العرض العرائسى، وجاب بعروضه العرائسية أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. فى عام ١٩٣١ يؤسس المسرح العرائسى المركزى بموسكو، ويقدم عروضه في المدارس على خشبات مسرحية متواضعة وفى بعض بيوت الشباب والكشافة. فى عام ١٩٢٧م تُخصص له الدولة السوفيتية مبنى خاصا بالمسرح العرائسى. ومع ظهور هذا المسرح الدائم استطاع أوبرازكوف تقديم عروضه فى استمرارية يومية للصغار والكبار على السواء. كما استطاع تطوير هذا النوع من المسارح المخصص لتربية النشء والشباب ورجال المستقبل.

قدم أوبرازكوف فى هذا المسرح عروض (علاء الدين والمصباح السحري)، (الملك نو القرنان- لجوزى GOZZI)، (كونسرت خاص) مستعملا عناصر الكلاسيكية الروسية والعالمية فى الدرامات العرائسية.

كتب أوبرازكوف عدة دراسات فى الفن المسرحى، وترك كتباً

قيمة أهمها:

١- مهنتى فى الفن MAJA PROFESSZIJA عام ١٩٥٠م

٢- المسرح الصينى - عام ١٩٥٧م.

TYEATR KITAJSZKOGO NARODA.

EFFECT'S LARCENY

سرقة التأثير

وهى الصورة المعروفة في المسرح العربى بـ (سرقة المسرح). عندما يلجأ ممثل إلى إيذاء حركات كوميدية أو بهلوانية، أثناء حوار لزميل له على خشبة المسرح. وفى سرقة التأثير يحاول الممثل السئ غير المنتزم أن يحصل - وبأي ثمن - على نجاح أو استحسان بغير الفن الصحيح . وهو لذلك يلجأ إلى استعمال وسائل غير مشروعته في حدود نوره، ليثير جماهير النظارة. يلجأ بعض المخرجين في المسرح إلى استعمال (سرقة التأثير) في عملية الإخراج. حين يُوجهون اهتمامات بالغة بالحركة أو الإضاءة أو صوت الممثلين لمشاهد عادية لا تحتمل هذه المبالغات أو حين يستعملون حيلة زائدة عن حاجة الموقف المسرحى.

SOCIOLOGY OF ART

مسيولوجيا الفن

تبحث مسيولوجيا الفن في الفوائد الاجتماعية التي يجب أن تحتل مكانها في فن من الفنون. وقد ارتكزت السسيولوجيا على الأدب ووظيفته وعلاقته بالمجتمع في كثير من الأحوال، بفضل العلماء تين ، لانسونت، بلاهانوف.

H. TAINE, G. LANSONT, G. V. PLEHANOV

اعترفت أغلب الآراء العلمية بوجود علاقات كثيرة بين الأدب والفن خاصة فيما يتعلق بالأساليب والأشكال والفروع الفنية.

MADAME DE STAËL تَعْتَبِر مَدَام دُو سْتَيْل

(١٧٦٦ - ١٨١٧م) على رأس الباحثين في سسيولوجيا الأدب، بما قدمته في فرنسا في القرن الثامن عشر الميلادي من حركة اجتماعية وفكرية ارتكزت على أبحاث هامة، واستخراجات تاريخية واسعة المدى، تقول إن للأدب وظيفة تربوية لا محالة من التخلص منها أو إهمالها أو الانتقاص من شأنها.

بعد دخول الإذاعة والتلفزيون إلى العصر الحديث، اتجه السسيولوجيون إلى علاج المواد الأدبية التي تقوم عليها أغلب البرامج في الجهازين في محاولات للتعرف على ما يحبه الناس ومالا يحبونه. يضطلع لوس ول H.D.LASSWELL بنصيب كبير في هذه الأبحاث.

SOCRATES

سقراط

(٤٦٩ - ٣٩٩ ق م)

فيلسوف يوناني قديم أثرت فلسفته على القارة الأوروبية بصفة خاصة ، ثم العالم بصفة عامة.

استعمل سقراط النقاش مع تلاميذه وحوارييه ولم يعبأ كثيراً بكتابة نظرياته وآرائه. وهو ما حير الباحثين كثيراً للاستدلال العلمي على منهج فلسفته ومكانته وإنتاجه.

سقوط العرض المسرحي

FAILURE

نعنى به النتيجة في المسرح، بعدم نجاح العرض المسرحي جماهيريا، حينما لا تُقبل الجماهير على أي عرض مسرحي بعد ليالى الافتتاح الأولى.

وأسباب سقوط العرض المسرحي تعود إلى سببين رئيسيين : الأول هو ضعف المسرحية.. أي النسيج الدرامي. والثاني هو ضعف العرض المسرحي.

وتفسير ذلك، أن المفهوم السيء أو التفسير السطحي لعمل درامي جيد، كفيل بوضعه (عرضا) في خانة السقوط. كما أنه يلاحظ أحيانا كثيرة نجاح عروض مسرحية رغم ضعفها للدرامي.

إلا أن الواقع يشهد على أن التجهيز للعرض المسرحي، أو للمسرحية بمعنى أدق، وأقصد بذلك الميزانية المالية المخصصة للإعداد، له دور كبير في نجاح أو عدم نجاح العرض المسرحي. لا لأن للمال قوة وهيمنة وسحرا، ولكن لأنه قادر على تنفيذ الفكر المسرحي في قوة وغلبة. فإذا لم يخرج إلى عالم المسرحية فكر المخرج المتطور، وبخاصة فيما يحتاجه تجسيدا لعالم مادي أو خدع أو إضاءة أو حيل ، فقد العرض المسرحي كثيرا من بهجته ومظهره.

وفي الماضي، استمرت المسارح في عروضها غير الناجحة جماهيريا، عل استمرارية العرض تشد همة الجماهير إلى التحرك لمشاهدة هذه العروض. ولكن هيهات.

اللفظ الأصلي الإيطالي للكلمة **MANERIA**. السلوكية أسلوب خاص مثل حركة خصوصية سُميت بالأسلوب المؤقت للفن في أوروبا. وكان هذا الأسلوب هو الجسر بين حركتي عصر النهضة والباروك. يختلف المؤرخون في تحديد فترة سيادة أسلوب (السلوكية). فبينما يرى البعض أنه شغل الفترة من السنوات ١٥٣٠ إلى ١٦٠٠م. يرى فريق آخر أنه تغلغل في القرن السادس عشر الميلادي، بل وظل حتى بداية القرن السابع عشر الميلادي. وفنانو السلوكية البارزون رفايللو، ميكلانجلو **RAFFAELLO, MICHELANGELO**. ومن المرجح أن السلوكية في الأدب سادت لمدة قصيرة في فرنسا وإنجلترا.

تُعتبر سياسة البرنامج المسرحي للموسم الدرامي في كل عام، من أهم التخطيطات التي تضعها الإدارة الفنية في المسرح. ومن الحكمة في المسرح أن تكون الدرامات التي تحدد في موسم مسرحي واحد، متنوعة، متعددة الأهداف. بمعنى أن تحتوى الخطة أو السياسة الفنية للعروض على مسرحيات سياسية، ومسرحيات اجتماعية، وعروض فنية أخرى مثل المسرحيات الموسيقية أو الملحمية أو الكلاسيكية حسبما يترأى للإدارة الفنية، مع الأخذ في الاعتبار مكان المسرح، وفرقة التمثيل فيه، ونوعية جماهيره، وطبيعة العروض فيه، وكذا تاريخ المسرح في التعامل مع نوعيات الجماهير المختلفة، والمتغيرة دوماً.

ومع كل، فإن اختيار هذه السياسة للبرنامج المسرحي يرجع إلى عدة عوامل كثيرة. مثل التوجه الفكرى، والذوق، والحدس والتوقعات، والموقف المالى للمسرح.. أعنى ميزانية العروض فى الموسم الواحد، وموقف شباك التذاكر ومدى الاعتماد عليه. ومن الطبيعى الاعتراف بأن المسارح الخاصة تعتمد فى الاختيار إلى العروض الترفيهية ذات الوزن الخفيف، الذى لا يتعب الجماهير أو يحملها على التفكير بقدر ما يقدم لها تسلية، حتى ولو كانت رخيصة وتافهة.

تعتمد المسارح الوطنية والقومية فى العالم على سياسة حكيمة فى برامجها المسرحية السنوية، أو هكذا يجب أن يكون. على اعتبار أن المسرح القومى أو المسرح الوطنى فى دولة ما، هو المسرح الأم الذى يمثل الرصانة والقوة والفن المسرحى الحقيقى .. النافع والراقى، الذى تتطلع إليه الجماهير، باعتباره المسرح الذى يتقدم للكلاسيكيات وللعروض الكبيرة مهما كانت تكلفتها ومتاعبها.

ومسارح أوروبا القومية تسير وفق هذه السياسة، كما يؤكد التاريخ المسرحى وسيرة هذه المسارح. وعلى سبيل المثال مسرح بوج بالنمسا **BURGTHEATER**، ومسرح الكوميدي فرانسيز فى فرنسا **COMÉDIE FRANCAISE**، ومسرح نارودنى ديفاندلو بتشيكوسلوفاكيا **NARODNI DIVADLO** فهذه المسارح القومية والوطنية فى أوروبا هى التى اكتشفت كبار المخرجين المسرحيين، وفتحت أبواب مسارحها لكل من كوبو **COPEAU**، جيمييه **GÉMIER**، فيلار **VILAR**، فلزنشتاين **FELSENSTEIN**، تايروف **TAIROV**، بروك **BROOK** وغيرهم.

SIR TYRONE GUTHRIE

السير تايرون جوثرى

من مواليد تان بريدج ويلز TUNBRIDGE WELLS في
١٩٠٠/٧/٢م. مخرج مسرحى إنجليزى. يعمل منذ عام ١٩٢٤م في
بعض فرق هواة المسرح الانجليزى. ينتقل عام ١٩٢٦م ليُجرب في
الإخراج المسرحى.

أخرج في مسرح الأولدفيك OLD VIC، وأدار المسرح من
١٩٣٩ حتى ١٩٤٥م. ثم أدار مسرح الأوبرا الإنجليزية، ومهرجان
أدنبرج EDINBURGH FESTIVAL (أدنبره).

في عام ١٩٥٣م يقود مهرجان شيكسبير في كندا بناء على
اقتراحه لإنشاء هذا المهرجان. أخرج كثيرا من الأعمال الشيكسبيرية.
كما أخرج لكتاب حديثين من الإنجليز.
اشتغل بالتجريب في المسرح، ووصل به إلى حد العجيب الشاذ،
الأمر الذى عرضة للنقد.

SIR LAURANCE OLIVIER

السير لورانس أوليفيه

(١٩٠٧/٥/٢٢ - ١٩٨٩/٧/١١م)

ممثل ومخرج مسرحى انجليزى. وهو إحدى الشخصيات
المؤثرة في تاريخ المسرح الإنجليزى المعاصر.
بدأ حياته الفنية ما بين عامى ١٩٢٦، ١٩٢٨م ممثلا لأدوار
صغيرة في برمنجهام BIRMINGHAM. وبدأ خطوات الصعود في
عالم المسرح من عام ١٩٣٤م.

ففى عام ١٩٣٥م يمثل فى دراما شيكسبير (روميو وجولييت) مع الممثل الإنجليزى جون جيلجد JOHN GIELGUD دورى روميو ومركتيو MERCUTIO بالتبادل بينهما.

اعتنق أوليفيه واقعية الأداء فى فن الممثل المسرحى. ثم تطورت هذه الواقعية فى أدوار أخرى لتصل إلى الكلاسيكية فى فن الأداء التمثيلى. وتوضح هذه الكلاسيكية فى أدواره التابعة فى هملت، هنرى الخامس V.HENRY فى عام ١٩٣٧م، وفى ريتشارد الثالث عام ١٩٤٤م.

يعين السير لورانس أوليفيه مديرا مشاركا لمسرح الأولديك OLD VIC أثناء الحرب العالمية الثانية، ويحقق نجاحا فنيا فى أعمال شيكسبير. وفى عام ١٩٥١م وما بعده يمثل أدوارا هامة فى حياته فى مسرح سان جيمس ST. JAMES THEATRE مع زوجته الثانية فيفيان لى VIVIEN LEIGH (١٩١٣/١١/٥ - ١٩٦٧/٧/٨) فى دراما شيكسبير المعنونة (أنطونيوس وكليوباترا). ثم فى دراما برناردشو (قيصر وكليوباترا).

يمثل عددا من الأدوار الشيكسبيرية التى تطبع حياته بالاتصال الشيكسبيرى والكلاسيكيات :

- ١- دور مالفليو MALVOLIO فى الليلة الثانية عشرة.
- ٢- دور كوريولانوس CORIOLANUS فى كوريولانوس.
- ٣- تيتوس أندرونيكوس TITUS ANDRONICUS فى نفس المسرحية بهذا الاسم.

- ٤- مكبث MACBETH فى مكبث
- ٥- دور أرشى رايس ARCHIE RICE فى مسرحية جون أوزبورن (المُسلى - THE ENTERTAINER)

٦- دور بيرانجيه BÉRANGER في دراما يونيسكو (الخرتيت (RHINOCÉROS).

٧- دور الخال فانيا UNCLE VANYA في الخال فانيا.
يُعين السير أوليفيه عام ١٩٦٣ م مديرا للمسرح القومي الإنجليزي. اتبع في منهج إخراج خطوط وقواعد الإخراج عند سابقه الإنجليزي المخرج هنري إرفنج (١٨٣٨ - ١٩٠٥م) مثل للسينما العالمية عدة أفلام مأخوذة عن الشيكسبيريات.

SIR, HENRY IRVING

السير هنري إرفنج

(١٨٣٨/٢/٦ - ١٩٠٥/١٠/١٣م)

ممثل ومخرج مسرحي وصاحب فرقة مسرحية ومدير فني.
بدأ هواية المسرح في عام ١٨٥٦ م بعد دراسته في الريف الإنجليزي. أخرج مسرحية (الأجراس) THE BELLS التي حققت له شهرة واسعة في بدء حياته الفنية. وزاد من هذه الشهرة تمثيله لشخصية هملت شيكسبير لمدة مائتي ليلة متواصلة على خشبة المسرح.
يقود إرفنج مسرح اللسيوم LYCEUM في الفترة من ١٨٧٨،
١٨٩٩م بنجاح فائق كممثل أول ومخرج ومدير فني (مرة واحدة). كان أول من حصل على لقب (السير) من الفنانين المسرحيين.
مثل أدوار شيكسبير (شيلوك SHYLOCK في تاجر البندقية،
ياجو JAGO في عطيل، لير LEAR في الملك لير، ريتشارد الثالث في ريتشارد الثالث). وتميز في كل هذه الأدوار بدقة تحليل الشخصية وعمق المعاشة الداخلية وثناء اللحظات الدرامية المتغيرة دوما في درامات شيكسبير. بدل من مفهوم شخصية شيلوك في إخراج لتاجر البندقية. فقد خلع بتمثيله للشخصية جلالا وسموا لم يكتشف غيره من

قبل مثل هذه العناصر في الشخصية المسرحية. أثار حول تحليله المبتكر للشخصيات المسرحية التي قام بتمثيلها كثيرا من الجدل والمناقشات.

وفي الإخراج تعلم إرفنج من سابقه مايننجن **MEININGEN** (١٨٢٦ - ١٩١٤م). استعان في مسرحه الليسيوم بكبار الممثلين من الفرق المسرحية الأخرى مثل إين يترى **ELLEN TERRY** (١٨٤٧ - ١٩٢٨م) ، جونيوس بروتس بوت **JUNIUS BRUTUS** .**BOOTH**

تميزت عروضه المسرحية بالحقيقة الجمالية النابعة عن تحليل دقيق لعناصر العرض المسرحي، قبل صب الاهتمام على الموضوعات أو التقليديات، وفي مراعاة شديدة لميلاد تأثير مُوحّد الطابع لمضمون الدراما الأصلي.

CIRCUS

السيرك

في العصر القديم جاء معمار مبنى السيرك على شكل حدوة الحصان القريبة من الدائرة بخلاف الشكل المعاصر لسيرك اليوم، وهو الدائرة الكاملة.

بُنِيَ أول سيرك أيام الإغريق في اليونان القديمة ثم تابع الرومان بناء السيرك. ففي العاصمة روما أقيم أول سيرك من الخشب، ثم بُني بالحجارة. ونتعرف على أماكن معمار السيرك من سيرك مكسيموس **MAXIMUS**، وسيرك فلامينيوس **FLAMINIUS**، سيرك ماكسانتيوس **MAXENTIUS**، دار الكولوسيوم **COLOSSEUM**. جمعت فنون السيرك في روما ألعاب الخيل، صراع الأبطال الرومانيين في

عروض كان القيصر الرومانى أو الحكومة تتحمل مصاريفها. وفى بعض العروض كانوا يغرقون الحلقة بالماء لتدور وسطها المعارك . لم يكن هناك معمار خاص بالسيرك أثناء فترة القرون الوسطى، بعد أن تداعت مبانى السيرك التى انتشرت بكثرة أثناء الرومانيين. والسيرك اليوم عادة ما يحتل معمارا ومبنى خاصا به، كما يوضع في الاعتبار التصميم الذى يسمح بانتقال السيرك إلى أماكن أخرى للعرض ، غير المعمار الثابت لعروضه .

انتشر السيرك في أوروبا انتشارا واسعا كأحد فنون الترفيه والاستعراض. ويعرف تاريخ السيرك الجهود التى قدمها الإنجليزى فيليب أنتلى PHILIP ASTHLEY (١٧٤٢ - ١٨١٤م) في تكوين مجموعة هائلة من فنانى السيرك والأكروبات. واليوم لا تخلو مدينة متحضرة من سيرك دائم لها يقدم عروضه داخل المسرح الخاص به. هذا المسرح الذى يجمع ما بين ألف وثمانية آلاف متفرج فى العرض الواحد. والمزود على خشبة المسرح بفرقة موسيقية عازفة تصاحب، وتقوى وتحمس من المواقف البطولية والجريئة فى عروض السيرك.

فى السيرك الحديث فى أوروبا، تُقدم العروض على سطح الماء، أو سطح الثلوج. ويُعتبر السيرك رقم (٥٧) بالاتحاد السوفيتى واحداً من أكبر فرق السيرك فى العالم. إذ يضم داخل سجاج المسرح المبنى بالحجارة (١٤) خيمة كبيرة كحظيرة للحيوانات . كما أن بفرنسا أنواعا عديدة من السيرك أكبرها سيرك ميدرانو بباريس CIRQUE MEDRANO، سيرك CIRQUE D' HIVER، وفى إنجلترا يتبوا السيرك الإنجليزى، وكذلك سيرك بوش BUSCH فى برلين بألمانيا، وهو واحد من أعظم سيرك فى العالم.

تيار يعنى ما فوق الواقع. وهو حركة طليعية في الأدب والفن تنبثق في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين في الصور الميتافيزيقية الإيطالية عند كارا CARRA. وتمتد من جديد بعد نهاية الحرب العالمية الأولى نتيجة الدمار والخراب الذي ساد أوروبا، وبقاء الأزمتين الاقتصادية والسياسية واستمرارهما، بفضل جهود الخيال في الفن السيرريالي، والوهمية واللاحقيقية. وفي استيعاب لنظريات هجل وفرويد في علم النفس والتحليل النفسي.

تكونت أول جماعة سيرريالية من الفنانين أرب، أرست، كلي، مان راي، ماسون، ميرو

H. ARP, ERNEST, KLEE, MANRAY, MASSON, MIRO

ثم لحق بهم بيكاسو PICASSO

يُفتتح المعرض السيرريالي (جاليري) في عام ١٩٢٦ م ببليس. وبين أعوام ١٩٢٧، ١٩٣٠م ينضم إلى الحركة الفنية عديد من فنانى الآداب والتشكيليين مثل تانجوى، دالى TANGUY, DALI

تدخل السيرريالية مرحلتها الثانية في عام ١٩٢٩ على يد بريتون BRETON، وفي هذه المرحلة تصدر مجلتان للفن السيرريالي. الأولى بعنوان (الثورة السيرريالية)، والثانية بعنوان (السيرريالية في خدمة الثورة). تظل المجلة الثانية تصدر حتى عام ١٩٣٣م. وفي نفس العام تنقسم الحركة إلى قسمين. قسم ينفصل عن الحركة العمالية العالمية. وقسم يقترب من الحزب الشيوعى. حتى إذا ما قوى تيار الفاشية النازية في الثلاثينيات تجمعت الحركة مرة أخرى في تيار واحد، ظل حتى نهاية الحرب العالمية الثانية تقريباً.

في الآداب، تتوخى السيربالية البساطة والحقيقة والواقع، المنطق المفتوح ذو العقل السديد. ومن شعراء السيربالية أراجون، أولسوارد، بريتون، بيريت

L. ARAGON, P. ELUARD, A. BRETON, B. PÉRET.

وقد حاولت السيربالية اقتلاع الحدود والسدود بين الشعر والنثر. ومن الدراميين السيرباليين أراجون آرتو، فيتراك

L. ARAGON, , A. ARTAUD , R.VITRAC

ومع أن الدرامات السيربالية قليلة. إلا أنه من المرجح أيضا أنها لم تصعد على خشبة المسرح. ويقال أن الذي مثل من بين هـه الدرامات قد أصابه السقوط والفشل.

يتضح مما تقدم أن الآداب السيربالية كانت أضعف تأثيرا منها عن الفنون السيربالية. إذ لم تستطع السيربالية أن تُقيم القاعدة الأدبية السيربالية المتميزة حقا، كما في السيربالية التشكيلية.

سيكولوجية التكوين الفني

CONSTRUCTION'S PSYCHOLOGY

تتواجد على طريق التكوين الفني علاقات ولحظات نفسية تتصل بعلوم النفس في المكون الفني، لا يمكن إغفالها في وضع عملية التأثير أو في محتويات التكوين، أو حتى في دحض دورها أثناء عملية التكوين الفني. فمن الثابت أن العلاقة النفسية إنما تكون في حالة وجود دائم ، قلما يهرب من وجدان الفنان المنتج.

وفي فحصنا لتعبير (سيكولوجية التكوين الفني) نلاحظ أن الفنان يُنتج تحت تأثيرات داخلية نفسية تتواجد بداخله، وتتأثر على فكرة المصنّف الفني الذي يقوم بإنتاجه أو العمل فيه، وتؤثر في هذا الإنتاج بالضرورة. لماذا؟ لأن هذه المؤثرات النفسية ما هي إلا مشكلات

التكوين التي أحيانا ما تعوق الفكرة تصميمًا أو تنفيذًا، أو ما نُطلق عليه الفروق بين التصميم والتنفيذ. لكن الفنان يحاول الخروج من الأزمة لتذليل صعوبات تحقيق الفكرة ، وهو ما نُسَميه بفترة أو مرحلة (تجديد الإنشاء) في الإبداع الفنى.

في سبعينيات القرن الماضى بضع كلبا، هلمولتز

O. KULPE , H. HELMHOLTZ فكرة الفنان المكون تحت المجهر، ومدى تعامله مع لحظات التواجد النفسى. لكن هذه التجربة بفحصها على نتائج الأعمال الفنية آنذاك، قُتمت موضوعات تظهر فيها مشاعر الفنان المنتج ، دون أن تحقق الكثير من الفكرة الأصلية ، حتى رغم معادلتها. ولقد ظلت هذه المدرسة سائدة حتى جاء في دوران القرن العشرين لبس، جروس، فورينجر

TH. LIPPS, K. GROOS, W. WÖRINGER لينبثوا أن المشاعر الحقيقية للمُبدع وأحاسيسه ما هي الا ومضات سيكولوجية تظهر حقيقة أثناء العمل الفنى ورحلة التكوين، لكنها سرعان ما تتلاشى، ولا يمكن الحصول على تأثيراتها بالفعل . لكن هذه النظرة ظلت عاجزة عن إثبات التأثير النفسى الذى يحتل مكانه (فعليا) ويؤثر في عملية التكوين، وهو ما تجرده آراؤهم.

وفى العصر الحديث، فقد حَلَّت نظرية (الجشالت GESTALT) الموقف على يد كافكا، كهلر K. KAFKA , W. KÖHLER بأن رحلة التكوين الفنى لا تجمع مجموع اللحظات النفسية أو علاقات علم النفس كاملة كوحدة نفسية واحدة، وهى على ذلك تصبح ناقصة، أو تُمثل وتُوجد بأجزاء محدودة فقط ، بما لا يمكن تقييمها التقييم العادل السليم وهى تعتمل داخل أحاسيس الفنان. لأنها تصبح فى النهاية-وفق الصورة الناقصة- تفريقات لحالات ولحظات تركيز ليس إلا. على اعتبار أن الاشتراك السيكولوجى فى التكوين الفنى يحتاج إلى التركيز النفسى العام.

لقد بحث علماء النفس في مقدار الاشتراك السيكولوجي في التكوين الفني، في محاولة منهم لتحديد الحقائق النفسية الخاصة التي تنشط عند التكوين الفني. وأي هذه الحقائق أقرب إلى بؤرة التكوين؟ وأيها أسلم للفن؟ وأي المدارس النفسية أقرب إلى إثبات الاشتراك السيكولوجي؟ كل هذه التساؤلات جرت عليها الأبحاث المخبرية. كما بحث علم النفس معطيات الفنان الإنسان من حيث الطاقة والموهبة والخيال والتجارب وناقش العلم الشكل والمضمون والإيقاع والغريزة لصالح تقدم الفنون في العصر الحديث.

ARTS PSYCHOLOGY

سيكولوجية الفن

هو الفرع العلمي الذي يبحث في اللحظات النفسية وجودا وتحليلا في نظم الفن وعلاقاته بعلم النفس. ولا يحدث هذا البحث عند اكتمال العمل الفني، إنما يسبقه عادة ليحتل مكانه أثناء تكوين العمل وسير خطواته التنفيذية. وهي المرحلة النفسية التي تسبق العمل وتؤثر فيه لا محالة، وفي فنانة بطريقة أو بأخرى، وغالبا ما يحدث التأثير فيها بواسطة الفنان ذاته. وهي ما يُطلق عليها المحللون النفسيون (حالة التكوين النفسي) في البداية، ثم سرعان ما تتحول هذه الحالة إلى ما أسموه (التأثير النفسي) للعمل نفسه.

إننا نعترف أن الأصل في بداية كل تكوين فني هي (حالة التكوين النفسي) إذ يركز الفنان في هذه الحالة على خلق مضمون وشكل التكوين. وهي مرحلة دقيقة صعبة التحديد الكامل، لدوام تغييرها وعدم استقرارها، أو معرفتها، أو حتى تعريفها، أو الاتفاق على هذا التعريف بشكل من الأشكال. لماذا؟ لأن الصور الفنية العديدة والكثيرة

الكثيرة تتوارد في هذه المرحلة أمام نوق المبدع. ثم تصل إلى المرحلة الثانية عن طريق اختياره الذاتى البحت لمواد وطريقة وشكل ونوع الفن الذى سيمارسه. وهى مرحلة تتحكم في وجودها ونسيجها ثقافة الفنان وفكره وطبيعة تكوينه ومدى ممارساته واستعداده وخياله. حقيقة أنها كلها عناصر مبعثرة، لكنها مع ذلك تُكوّن الأحاسيس والصور الشكلية ودرجات الصوت والجرس، التونات والنغمات.. رشاقتها وأناقته.

إلا أنه تجدر الإشارة بأن كل هذه المواد مجتمعة- والسابق ذكرها- تخضع جميعها إلى الأسرة والتربية وقوة الاتصال الاجتماعى عند الفنان أو ضعفها.

وعلى ذلك تصبح حالة التكوين النفسى في سيكولوجية الفن أمرا صعبا لا يُمكن هضمه في سهولة. لأنها تبدو صعبة صعوبة الفن ذاته. فهى تتعرض والحالة هذه إلى نماذج مختلفة من الفنانين الناضجين، ومكتملى الثقافة، والمصابين بانفصام الشخصية، والغارقين في الخيال والأحلام والأوهام، والشاذين فكريا، والداعين إلى فكر معين في غرور وتحيز.

أما في حالة التأثير النفسى، فإن الأمر يتعلق بالعمل نفسه، وبطبيعة العناصر المبدعة للتكوين . ونعنى بذلك الشكل واللون والظلال والحركة الداخلية والانسجام النفسى، وبعض المظاهر المعقدة مثل صفات التراجيديا أو الكوميديا، أو التطهير، أو الأسلوب.

تكاد هذه الحالة الثانية (حالة التأثير النفسى) لا تخلو من الصعوبة الأولى الكامنة في (حالة التكوين النفسى). وهو ما يُفصح حقيقة عن صعوبة العمل الفنى عامة. إذ تبدو تأثيرات جمالية بأحكامها النظامية التى لا تتوافق مثلا مع لحظات التكوين الفنى. الأمر الذى يمثل

عقبة أمام الفنان، لابتكار حلول أو للبحث عن محاولات أخرى حتى يتم عمله.

أمام كل هذه الاضطرابات التي يتعرض لها الفن في التكوين الفني، تعرّض الفرع العلمي لسـيكولوجية الفن للبحث والتنقيب. وتعارضت الآراء لحالتى التكوين النفسى والتأثير النفسى للوقوف على (صيغة تامة) لمعنى التأثير الفنى وماهيته، بما يضمن المضمون والأهميات والنفسيات والوظائف الاجتماعية للفن. وقد كانت الصيغة النفسية والتحليل والبحث هى طبيعة هذه الآراء والمدارس المنبثقة عنها، والمعروفة باسم (المدرسة الفلسفية).

وأشهر هذه المدارس مدرسة فرويد، وعمادها أيضا فرويد وزملاؤه الذين قضوا وقتا غير قليل في أبحاث (الفرويدية والفن). وقد خرجت هذه المدرسة وأبحاثها لتُدلل على أن الفن يساعد غرائز مكبوتة ومستقرة في اللاشعور على الظهور إلى السطح والخروج إلى الناس .

كما أن المدرسة اليونانية (نسبة إلى يونج) تقول بأن التأثير الفنى هو حصيلة جهود مشتركة لمعارف قديمة.

وتتهتم مدرسة (النقاش) بإثبات أن المعلومة الفنية تُحرر الفنان وتُنظّم له مدراكه من واقع الحياة التى يعيشها لإثراء العمل الفنى . أما (المدرسة الأخلاقية) فإنها تُعنى بالتربية الأخلاقية لدى الفنان. على اعتبار أن التأثير الفنى يصبح في هذه الحالة شديد الارتباط بعناصر وأساسيات جيدة وحقيقية، لا يتنازل الفنان عن تضمينها تكوينه اعتمادا عليها في عملية التأثير الفعلى.

سيمياء (سحر)

MAGIC

ومعناها السحر أو الشعوذة. وهى أمارات سائدة منذ العصر الإغريقي القديم. ومؤثرة في الإنسان البدائي، ومتحكمة في خطواته وتصرفاته. إن طقوس السحر القديمة ما هي إلا إيهامات وتخيلات وغلط حسي.

والفرق بين السيمياء والدين، أن الأولى تعتمد على عناصر دنيوية، بينما الثانية تركز على حقائق العالم الآخر.

سينما فريتيه

CINEMA VERITE

هى إحدى تيارات فن السينما. يعود انبثاق التيار إلى عام ١٩٦٠م في فرنسا. وامتداده في كثير من الدول المهمة بفن الفيلم في العصر الحديث.

أهم انتصار صَاحَبَ هذا التيار هو إبراز المشاهد لحياة حقيقية من خلال عين ماكينة التقاط الصورة (الكاميرا CAMERA). فتظهر بواسطة الصور المتتابعة في الشريط السينمائي.

أشهر مخرجى هذا التيار فيتوريو دى سىكا، ماركر، روجوزين

V. DE SICA, CH. MARKER, L. ROGOSIN

وقد لجأوا كل مخرجى هذا التيار لتحقيق أهداف (سينما فريتيه) إلى المشاركة الحرة كقانون للوصول إلى تأثير (الكاميرا) على الوجه الذي يحقق أفكارهم، من أجل تحقيق فنى حديث للسينما العصرية.

باب (ش)

CHARLES BOYER

شارل بوييه

من مواليد ٢٨/٨/١٨٩٧م. ولم نعثر على تاريخ وفاته. ممثل من أصل فرنسي، أمريكي الجنسية والإقامة. تعلم في باريس، وظهر على المسرح لأول مرة في عام ١٩٢١م في مسارح البوليفار التي كانت منتشرة آنذاك في العاصمة الفرنسية.

مثل طويلا على مسرح الجمنيز GYMNASSE ، واشتهر بالأدوار الضاحكة الخفيفة التي ناسبت قامته ومظهره الجميل. اضطلع بعدة بطولات مسرحية. يستقر نهائيا منذ عام ١٩٤٠م في الولايات المتحدة الأمريكية. ويمثل كثيرا في السينما الأمريكية.

CHARLES DULLIN

شارل ديлян

(١٢/٦/١٨٨٥ - ١١/١٢/١٩٤٩م).

ممثل ومخرج مسرحي فرنسي. بدأ حياته الفنية في ريف فرنسا، وفي مسارح العاصمة باريس. مثل في البداية في مسارح الفنون THEATRE DES ARTS دور سمارجاكوف SZMERGYAKOV في دراما (الأخوة كرامازوف). ثم انتقل إلى مسرح (ألفييه كولومبييه VIEUX - COLOMBIER) حيث تقابل هناك مع زميله لوى جوفيه (LOUIS JOUVET). في عام ١٩٢٢م يؤسس شارل ديлян مسرح الأتيليه THEATRE DE L'ATELIER . ويبقى في إدارة المسرح فنيا حتى عام ١٩٤٢م.

كان ديبلان هو أول من قدّم الكاتب الدرامي الإيطالي لويجي بيرانديلو LUIGI PIRANDELLO على مسارح فرنسا. ثم ينقل ديبلان فرقته إلى مبنى مسرح سارة برنار - THÉÂTRE SARAH BERNARD كما قدم لأول مرة دراما جان بول سارتر J. P. SARTRE المعنونة (الذباب LES MOUCHES) وأدار كذلك لفترة قصيرة في جنيف بسويسرا قسم المسرح في بيت الفنون MAISON DES ART. اشتهر في تمثيله بأدوار السخرية والتهمك والأدوار الشاكرة CYNICAL مثل فولبون VOLPONE، ريتشارد الثالث.

في منهجه الإخراجي كان حليف التياترالية THEATRICALITY. وأقام خشبة المسرح ذات الأبعاد الثلاثة-THREE- DIMENSION وبتحكم الخط واللون في الأبعاد الثلاثة، عارض الطبيعية في شدة. واهتم بعنصرى الرقص والموسيقى. غزا تدريباته الإخراجية بالباليه ومشاهد البانتومايم PANTOMIME التمثيلي الصامت أو فن التمثيل الإيمائي حيث التعبير بالإشارات .

عمل ديبلان مُربيا مسرحيا . وتبع منهجه تلاميذه ورواد كثيرون من أشهرهم جان فيلار JEAN VILAR، جان لوى بارو JEAN-LOUIS BARRAULT.

كتب ذكرياته عن المسرح الفرنسي في كتابه المعنون (ذكريات ومفكرة عمل لممثل SOUVENIRS ET NOTES DE TRAVAIL D'UN ACTEUR.

SCHALL EKKEHARD

شال أكهارد

من مواليد محافظة مجديبورج MAGDEBURG (الواقعة ن في حدود جمهورية ألمانيا الديمقراطية السابقة) وُلد في

١٩٣٠/٥/٢٩ م. ممثل ألماني حائز على الجائزة الوطنية في فنون التمثيل المسرحي.

بعد دراسته في مدرسة التمثيل بمجديبورج، ممثّل في ODERA MENTI في فرانكفورت، ومنذ عام ١٩٥٢ وهو عضو بفرقة البرلينر إنسامبل BERLINER ENSAMBLE في برلين الشرقية، حتى وصل إلى وظيفة ممثل أول. حصل عام ١٩٥٩ على جائزة أحسن ممثل في مهرجان مسرح الأمم بباريس.

ممثّل في أغلب درامات برتولت برخت، شخصية قوية غليظة الملمح ، أخاذة، ملفتة للنظر. يُحسن الأدوار السلبية الراضة .NEGATIVE

الشخصية (١) CHARACTER (1)

الأصل الإغريقي للتعبير KARAKTER . ومفهومها في المسرح يعنى الوحدة الكاملة لخصائص الشخصيات الاجتماعية وإمكانيات الدراما، وكذا طبيعة المجموع الكلى للشخصيات على خشبة المسرح. وكما يتضح، فإن تعبير (الشخصية) في المسرح يختلف عن نفس التعبير الشائع المستعمل في الحياة العادية. فالشخصية في المسرح تعنى (مظهر) الرجل والانطباعية التى يخلفها في النفس، ليس فقط على مستوى الجانب النفسى، ولكن أيضا على مستوى النوعية الاجتماعية والجوانب التاريخية. وهكذا تتضح الفروقات الشاسعة في التحليل بين الشخصية والنمط في المسرح، فهما غير متطابقين. فالنمط كفكرة اسطاطيقية أكثر عمومية، وكصنف أو فئة أوسع حدودا. ولهذا فان الشخصية المسرحية ترتقى داخل العمل الدرامى لتحتل حيزا في

عناصر الإبداع. وشخصية (ريتشارد الثالث- شيكسبير) شخصية جشعة مفترسة ضارة ، خبيثة وذكية في وقت واحد. وهي بهذه الخصائص لعلها تتجاوز صفات النمط أيضا. لأنها تجمع المتناقضات كما يتضح.

يطالب الفيلسوف الألماني جورج فيلهلم هجل GEORG WILHELM HEGEL بالدونة والمطاوعة PLASTICITY عند رسم الشخصيات الدرامية، ويُشبهها بحقيقة التمثال STATUE سواء بسواء. ففي مواجهة البطل الدرامي لقصة من القصص، نكتشف جوانبه وجنباة من كل جانب، كالتمثال حين تنظر إليه من عدة زوايا مختلفة. خصائص لونه، مظهره وملامحه، الأضداد في خصائصه. فهملت شيكسبير بثراء شخصيته تحدها علاقاته مع الشخصيات الدرامية من حوله. علاقته مع أبيه المقتول ، وعلاقته مع أمه الغادرة، ومع صديقه هوراشيو HORATIO، ومع حبه للفتاة أوفيليا OPHELIA . وهملت حين يقترب أو يبتعد عن شخصية من شخصيات الدراما، فإن ذلك يُنبئ عن شخصيته. ونتبين ذلك من الحوار الدرامي بينه وبين هذه الشخصيات صداقة وحباً أو عداً وغدراً، وهو ما يفصح لنا عن حقيقة هامة. وهي أن الكاتب الدرامي يرسم (الشخصية) بطريقة تختلف عنها عند كاتب القصة أو الرواية مثلاً. فالدرامي لا يقص خصائص الشخصية الدرامية أو يصفها أو يشرح ملامحها وعاداتها. إن كل هذه الصفات (الشخصية) في الدراما يجب أن تُحس وأن تُلخص وتُستكشف من جانب الجماهير، عبر سلوكها وتصرفاتها الدرامية. لهذا نعتبر (رسم أو تخطيط الشخصية) هو واحد من أهم أعمال وواجبات رجل الدراما. ولا تنتهي جهود رسم الشخصية المسرحية عند هذا الحد بطبيعة الحال. فإن البواعث والمُحركات الداخلية للشخصية تتبع في مضامين الصراع وعلاقات الشخصية نفسها بالآخرين من حولها. متى تتطور؟ وكيف

تؤثر أو تتأثر بأحداث وأعمال وحوارات الآخرين؟ ثم مواقفها الذاتية مع الأحداث عاصفة كانت أو ممهدة. وهنا نلاحظ مرة ثانية اختلاف الشخصية عن النمط. فالنمط يمكن الإشارة إليه بالمثل أو النموذج أو النقش على أحد جانبي الميدالية. سمة، أو علامة مميزة تقترب في شبهها من الحرف المطبوع الذي يصعب لمسه أو تحريفه.

يختلف التكوين الفنى بطبيعة الحال، عند نوعيات أخرى من الآداب. فالتعبير عن الشخصية في المسرح الملحمى يظهر بطريقة مغايرة عما سبق أن أوردناه. وكذا الحال بالنسبة للشخصيات البطولية الطويلة التى تفقد تقاليد جديدة في الحياة تصلح لأن تكون موضوعا لملحمة. وعلى سبيل المثال شخصية الملك لير عندما تتضج وتتفتح بذرة شخصيته المسرحية. فهو منذ بداية الدراما يبدو مثل بقية الشخصيات العالية في سلوكه وتصرفاته. لكن .. عندما تتبدل أحوال المأساة، وتصطدم شخصية لير بمعاناتها الشخصية الخاصة من جراء مواجهتها للأحوال ونكران الجميل المحيط بها، فإنها - أى الشخصية - بعد أن تخطو في طريق نبوءة الساحرات، تنقلب إلى شخصية ثانية مزدوجة السلوك والتصرفات ، حيث يسقط البرقع عن السفلة، ويكشف النفاق عن وجهه القبيح . وهو ما يقدمه الصراع في الدراما كأحد الوسائل الهامة في رسم الشخصية.

أما في الدرامات الرومانتيكية، فإننا نعثر على الشخصية المسرحية وقد أصابها الكثير من الألوان أو التلوين، الأمر الذى كان من نتيجته الدفع بشخصيات تتسم بالفضول وبحب الاستطلاع. شخصيات غريبة خيالية وغير واقعية، وهمية إلى حد بعيد **FANTASTIC**.

وتتعدد القضية في الدرامات العصرية ، في البحث عن جسر التعاون أو الامتداد بين الشخصية النموذجية الخاصة وبين الخصائص الأساسية الاجتماعية وضرورة تواجدها على خشبة المسرح. لذلك

يجتهد كُتاب الدراما في العصر الحديث إلى ابتداء (صيغة FORMULA) تتسم شخصيتها بالتهكمية والسخرية IRONIC كمحاولة للبحث عن هذه العلاقة. ودرامات السويسري فردريك دورينمات FRIEDRICH DURRENMATT (من مواليد ١٩٢١م)، بيتر فايس PETER WEISS (من مواليد ١٩١٦م) الألماني المولد سويدي الإقامة مثال على ما نقول.

CHARACTER(2)

الشخصية (٢)

هي الشخص أو الشكل الذي يضعه المؤلف الدرامي لإنسان ما ليتبناه الممثل على خشبة المسرح نافثا فيه من عقله وإحساسه ووجدانياته الكثير، الذي يجسد من هذه الشخصية، وينقلها حية إلى عالم العرض المسرحي. ولا تتوقف (الشخصية) على الإنسان العاقل فقط. فقد تكون طائرا أو حيوانا (كما في دراما الطائر الأزرق) للبلجيكي موريس ماترلنك MAURICE MAETERLINCK.

CONFIDENT CHARACTER

شخصية الثقة

شخصية مسرحية نتقابل معها في درامات كثيرة عالمية وعربية ومحلية. في المسرح العالمي تلعب شخصية الثقة (الشخص الموثوق به) دورا هاما في التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة. وهي عادة ما تصحب البطل الدرامي أو تكون قريبة منه بحكم تكوينها الفني. فهي إما

أن تكون تابعا أو رفيقا أو صديقا مخلصا للبطل. خادمة مطيعة أمينة أو مربية عطوفة للبطل.

في مثل هذه الشخصية يصب البطل أو البطلة آلامه ومتاعبه وأفراحه إلى الشخصية الثقة التي تشاركه أحاسيسه ووجدانياته، (كما في شخصية هوراشيو HORATIO صديق هملت في هملت شيكسبير).

يعود أصل شخصية الثقة إلى القديم في المسرحيات الإغريقية القديمة، إذ نعثر على نموذج له في أكثر من دراما. وعلى سبيل المثال لا الحصر شخصية بيلاديس PÜLADÉSZ مرافق أورست ORESZTÉSZ في الجزء الثاني من (ثلاثية أورست) عند اسكيلوس.

إلا أنه يُعزى إلى الدرامى الفرنسى جان راسين JEAN RACINE (١٦٣٩ - ١٦٩٩م) فضل تطوير (شخصية الثقة) ووضعها في الشكل الدرامى الذى رفعها إلى مصاف الأحداث الهامة في دراماته.

POPULAR POEM

الشعر الشعبى

هو أبرز أنواع الفن الشعبى وأكثرها حظا في البحث العلمى الحديث. ونقصد بالشعر الشعبى الشعر التقليدى الخارج من فم الفنان الشعبى في تلقائية مباشرة .. أي الآداب الفلكلورية. ويمتاز بسرعة التأثير وبكبرية التكوين، وحتمية ربط الفؤاد، وتفرد بالذاتية الفنية ذات الأثر العالى الساخن.

وخروج الشعر الشعبى من فم الفنان الشعبى يجعله يُطور نفسه بنفسه في تلقائية، أحد أهم مزاياها هو التطور المتجدد الدائم.

يتقلص الشعر الشعبي في المساحات الصغيرة والجغرافيات المحدودة. حيث يضطر إلى إعطاء مكانه إلى الإنتاج الشعبي وفنون المجموعات والتكتلات، وهي نفس الحالة التي حدثت في عصر الرأسمالية الأوروبية. ولا يُعد هذا الشعر صنفاً أدبياً موروثاً فهو وليد الساعة واللحظة والفكرة والقريحة. وهو - رغم شعبيته - لا يقبل الأفكار أو الموضوعات السهلة أو التافهة.

وحتى وقتنا هذا لم تصدر بعد أعمال بحثية كاملة أو مستوفاة عن الشعر الشعبي تُخضعه للتحكيم أو التقييم العلمي أو الجمالي، رغم كثرة البحوث في أسراره وتاريخه. لكن المؤرخين يحددون وجوده منذ العصر اليوناني القديم، بدليل التعرف على العادات والتقاليد في آداب الشعب آنذاك. وهو ما يُبرزه الهجوم الذي سجله أفلاطون على الأغنية وقتها. ثم في اهتمام أرسطو بالشعر الشعبي .

وعند الرومان، يعالج كتابها الشعر الشعبي من أمثال لوكريتوس، هوراتيوس، لوكيانوس، LUCRETIUS, HORATIUS, LUKIANOS إن أعمالهم تمتد إلى إقامة مقارنة بين الشعر الشعبي من ناحية وبين الأدب الرسمي من ناحية أخرى.

تسجل القرون الوسطى تطور الشعر الشعبي في عصورها. أما في عصر النهضة فإننا نحصل على محاولات مونتaign مونتaign (مايكل إيكيوم مونتaign ١٥٣٣ - ١٥٩٢ م) حول الإنسان الشعبي، وإثبات مونتaign أن لكل شعب شعره الخاص به النابع من تلقائية عاداته، بدليل تقريره أن الهمجيين BARBARS وأغلبهم من المتنقلين من مكان إلى آخر - لهم شعر شعبي خاص بهم أيضاً.

ومن بين الشعراء الكتاب في عصر النهضة نعرف أسماء لوب دو فيجا، سيدنى، باكون L.DEVEGA, PH . SIDNEY , F. BACON وتحتل مناقشات (القديم والجديد) في الشعر الشعبي جزءاً هاماً من

تاريخ تطوره على يد الإنجليزي بوب A. POPE . كما تضيف جهود فيكو G. VICO في مجال الشعر الشعبي الكثير بحساب أبحاثه في أصل الشعر الشعبي. واعتباره كل الأشعار القديمة أشعارا شعبية. والتغيرات التي أدخلها فيكو على تاريخية الخرافة والأسطورة والشعر الشعبي البطولي لها قيمة حتى العصر الحديث.

ويعتبر فرنسيو عصر النهضة أن الشعر الشعبي هو أحد أسباب إثبات العصر الذهبي للإنسانية، بحكم قوته في استرجاع الصورة. ونفس الأهمية نلاحظها في عصر النهضة الألماني عند ليسنج، هردر، جوته

G. E. LESSING, J. G. HERDER, J. W. GOETHE.

وكذلك عند الإنجليزيين برسي، سكوت W. PERCY , TH.

SCOTT. تتلخص الأنواع الرئيسية للشعر الشعبي في :

١- البطل الملحمي ، والذي تولدت عنه فيما بعد (الأسطورة الشعبية)

كأحد الأنواع المنبثقة عن الشعر الشعبي.

٢- الحكاية الشعبية.

٣- المقولة.

٤- أغنيات المناسبات.

٥- الأغنيات الشعرية الوجدانية.

٦- (وفي ندرة) المسرحيات الشعبية.

WIG

شعر مستعار

أحد العناصر التي يستعملها الممثلون والممثلات في فن التمثيل. والشعر المستعار يُكوّن الباروكا ، والشارب، والذقن. وفي نادر الأحيان ما تُصنع الباروكات والشوارب والذقون من الشعر الطبيعي ولذا تكون

غالبية الثمن. وقد استعمل فنان التنكر (الماكيير) كريبر KREPPRE الشعور الطبيعية في أعماله.

عادة ما يُلصق الشارب أو الذقن بمادة لزجة إلى مكانه على وجه الممثل لإمكان تثبيته جيدا، أما الباروكا فيثبتها فنان التنكر على رأس الممثل أو الممثلة، ثم يُحكم تثبيتها باللصق من الجانبين وأحيانا من الخلف. وباروكات النساء تحتاج إلى تمشيط بعد وضعها على رأس الممثلة.

وهناك الرموش الصناعية، المصنوعة كذلك من الشعر المستعار. وهي إحدى أدوات الممثلات صاحبات أدوار الجمال والفتنة والإغراء.

ويقوم فنان التنكر عادة بإعداد وتنظيف وتمشيط وصيانة وتخزين الأدوات المصنوعة من الشعر المستعار، لاستعمالها في مساء العرض التالي

ACCASIONAL POEM

شعر المناسبات

تدخل كلمة (المناسبات) ضمن صلب بعض الأعمال الأدبية. ويقدم تاريخ الأدب نماذج كثيرة لشعر المناسبات.. في مناسبات اجتماعية وأحداث الحياة الخاصة مثل أعياد الميلاد وحفلات الزواج ومناسبات الأعياد الوطنية والقومية ومواقف الشكر والوفاء والوداع. تجرى هذه النماذج من الشعر إما بالتطوع أو بالتكليف. يمتلئ الشعر بهذه النماذج التي ترى في مقطوعات وقصائد شعرية، كما ترى أيضا في بعض الأعمال الدرامية.

وهدف مثل هذه الأعمال هدف ينتهي تأثيره بانتهاء رمس المناسبة. أى أنه هدف مؤقت ووقتي. هذا النوع من الأعمال عادة ما يفتقد إلى الوزن الأدبي أو الميزان الفني. وعلى ذلك فإن هذا النوع من شعر المناسبات لا يقول كثيرا. وأبرز دليل على ما نقول مسرحية شيكسبير المعنونة (حلم منتصف ليلة صيف) كعمل من أعمال المناسبات وجدت طريقها إبان عصر النهضة الإنجليزي، واستمرت بعد ذلك في الشعر الباروكي حيث المغالاة في المديح، وفي بُعد عن الواقع (وما هو غير معروف عن المسرحية الشيكسبيرية كأحدى صور مسرحيات الحكايات)

SENTIMENTALISM

الشعرية (العاطفية)

الشعرية تُطلق على العمل الأدبي غزير الخيال.. المتفجر بالتعبير الإنساني، المتأثر بالنوعية العاطفية إلى حد مفرط . والشعرية صفة تستعمل في الشعر والنثر على السواء (نثرية وملحمية في القليل ودرامية). وهي تستمد تعبيرها من النظام الشعري في استعارة لعناصره قدر الإمكان، وبنسب متفاوتة عند النوع الأدبي أو الدرامي. فهي في الشعر تهتم بجرس الكلمة للتعبير عن مضمون الإحساس العام والجو العام، وفي استعمال لتكرار البيت في الشعر لحسن الإيقاع. تعمل الشعرية في حدود ضيقة في الملحمية وفي الدراما، لاستحالة استعمال كل خصائصها. إلا أن درامات العصر الحديث استطاعت استغلال الشعرية أكثر من ذي قبل. وفي الفنون، فإن الشعرية تأخذ الشكل المجازي METAPHORICAL في استعمالها لكلمات وتعبيرات الأسبوع العادية.

وللشعرية عند فنى الموسيقى، والفن التشكيلي استعمال خاص يرتكز على الخيال بالدرجة الأولى.

وأخيرا ، فالشعرية قريبة من (الغنائية LYRE) حيث تتواجد الوجدانيات بدرجة عالية في التعبير إلى جانب الخيال جنبا إلى جنب

FORM

الشكل

هو الواجهة والسياج أو الإطار الخارجى للتكوينات فى الفن. وهو الذى يحد الإنشاء الداخلى من أجل خدمة التعبير.

وظيفة (الشكل) بالدرجة الأولى هى الإعلان عن مضمون العمل الفنى بطريقة تشرح وتساعد على إبراز وتبيان الإحساس الجمالى للقطعة الأدبية أو الفنية، بغية توضيح حقائق الحياة وحقائق الأحاسيس والمشاعر.

إن من وظائف الشكل الرئيسية تكثيف قوة وإحساس المضمون الدرامى، فى مساعدة لوسائل التعبير الفنى الأخرى.

بينت الأبحاث العلمية وجود نوعين من الشكل. الأول شكل مجرد ABSTRACT، والثانى شكل مادى (عينى CONCRETE). من الطبيعى أن لكل فن من الفنون لغة شكل خاصة بالتعبير.. (الاستماع فى الموسيقى، النظر عند الفن التشكيلي، اللسان أو اللفظة والكلمة فى الأدب، حركة الأطراف فى الرقص). وقد أنفق على أن الشكل المجرد غالبا ما يكون مجاله فى (الوحدة الواحدة).

كما يحدث أحيانا أن يتداخل الشكل المجرد مع الشكل المادى، كما فى الشعر مثلا حين يفرض المضمون أحيانا تداخلات وتغييرات تعبيرية متجددة تخرج عن نظام الوحدة الواحدة.

وعلى كل، فإن المضمون الداخلى مهما احتواه شكل مجرد أو شكل مادى، فإنه في حاجة دائمة لأن يكون - مهما كانت فصيلته- محدد التعبير وقاطعه.

وبالنسبة للشكل المادى، فإنه يحمل في طياته معالم الجمال. وهو شكل سرعان ما يتحد بسرعة أكثر مع المضمون مُكوناً وحدة بين الداخل والخارج، بما تختلف كثيرا عن الوحدة الواحدة عند الشكل المجرد.

واختلافات المقاييس واضحة بين الشكلين المجرد والمادى. تماما كالاختلافات القائمة بين الفلسفة والعلوم. أو بمعنى أصح بين المادية والمثالية. لأن الأشكال عند كل نوع منهما تصبح في حالة صراع هي الأخرى عند كل فلسفة وكل علم. مثل الاختلافات الواقعة بين الواقعية واللاواقعية في القرن العشرين. أو الحادثة بين مذهب المحافظة على القديم وبين العصرية، أو بين التراث والتجديدية، أو بين التقليد والتجديد.

تتغير موازين الشكل في العادة. بمعنى أنه كلما كان الشكل موفقا بأجزائه على التعبير عن المضمون وحمل عناصره الأساسية في التكوين الفنى، كان أقدر على (الارتقاء) بنوعية وتأثير التكوين الفنى نفسه.

وأحيانا أخرى تكون لعناصر أخرى- مثل الأحداث والبناء للنماذج- الغلبة على الوصول إلى الكمال أو الاقتراب منه. وهي كلها بواعث داخلية، وأحيانا ما يحدث العكس في التكوين الفنى، عندما يطغى الشكل بعناصره، أو بتأثير من التقنية أو بفعل اشتراك فعلى حاد من الفن التشكيلى له فعاليته، أو نتيجة تغييرات مثيرة في الشكل الخارجى.

يرى بعض الفلاسفة أن الأصل في التكوين الفنى يكمن في الجانب الداخلى له (في المضمون)، وأن (الشكل) ما هو إلا هذا الإطار

الذى يختاره الفنان ليسور به تسويرا وسياجا قويا بناءه وأصله الداخلى. فإذا ما حدث أثناء عملية الخلق الفنى تجاوز أو تضاد أو لبس أو سوء فهم بين وحدة (الداخل والخارج.. بين المضمون والشكل) فإن الضرر يحيق بالعمل الفنى لا محالة. ونفس الشيء يحدث أيضا إذا ما كان الشكل غير موافق أو غير متوافق أو غير متلائم مع عناصر المضمون الدرامى.

والفنان الذى يكتب رواية طويلة ملتزم بإيجاد الحوادث التى تضمن استمرار أحداثها حتى لا يصل إلى لا شيء. وحتى لو وجد الفنان القصصى أو القاص الحوادث الملائمة، فإن مضطر بعد ذلك إلى البحث عن البواعث والمحركات التى تضمن تحريك وازدهار شخصيات قصته فى منطق وطبيعية وواقعية مقبولة ومستحسنة.

يعتقد الفيلسوف بارنا BARNNA أن الشكل فى العمل الأدبى أو الفنى كلما كان أقرب إلى مضمون العمل ومناسبا لأصله ومادته ونوعيته كان شكلا فنيا ينتمى إلى قضايا الفن والإبداع. ويربط بارنا اعتقاده هذا بتعمق الفنان - وهو الممثل والمحتوى للمضمون والشكل معا- فى الشخصية الذاتية، والمرتبطة بنظام المواد التى يتعامل معها، ليصب هذا وذاك فى وعاء الخلق الفنى الذى يمارسه فى نقاء وحرية. وهو ما يقود فى النهاية إلى تصنيف الداخلى والخارج (المضمون والشكل) إلى ما فوق الطبيعة وما هو غير عادى.

إن الشكل الجيد فى نظر بارنا يعنى "منتهى حرية التعبير لكل عنصر من عناصر العمل الفنى" وهو يقصد بالعناصر (المشهد فى المسرحية، والفصل فى القصة، والتكوين (الكتلة) فى التمثال وفن النحت، واللون فى التصوير الزيتى). وفى اعتقادنا أنه يعنى أيضا الفهم والنية والعزيمة والإرادة والإحساس والخيال، والتناسق والتوازن.

ومن الطبيعي أيضا أن الحرية المطلقة التي يشير إليها بارنا وبوجودها في كل لحظات التكوين وفي تلاق وتآلف مع رؤية الفنان- وهو ما يمثل داخله في كثير- تبعث على داخل صادق وخارج مناسب (مضمون صادق وشكل مناسب). وحينما يلاحظ الفنان- وغالبا ما يلاحظ - قواعد أو بعض أساسات علم الجمال، ساعتها تتحدد لحظات الإبداع والفن السامى.

ولما لم يكن بالفن حسابات رياضية أو قواعد نحو وصرف كاللغة العربية أو نظريات كما في العلوم، فان قضية تحديد الشكل في الفن تظل مسألة نسبية إلى حد كبير. كما تظل الحرية التي أشار إليها بارنا صعبة التحقيق، أو هي تظهر أو يمكن أن تظهر كحرية مطلقة ضارة في نفس الوقت.

ونحن نقول إن قضية المضمون والشكل تعنى معايشة الواحد إلى جانب الآخر. إذ أن كلا منهما يسعى للتعايش مع الآخر. وهدفهما معا- كل في تياره ومساعيه- يتجه إلى هدف وطريق الثانى مباشرة. إن مضمونا بلا شكل مناسب يصبح مضمونا خاويا. وشكلا تزينا أو تزويقيا لمضمون جاد لا يفيد ولا يضيف جديدا في مادة الفن أو في الإنتاج الفكرى أو الفنى.

EXTERNAL FORM

الشكل الخارجي

المقصود بالشكل الخارجي، هو النطاق أو الحيز لشكل من أشكال التكوين الفني. يواجه الشكل الخارجي الشكل الداخلي في التكوين. وهو يمتاز بوسائل تساعد الجو العام للتكوين ليظهر في خدمة المضمون في العمل الفني.

INTERNAL FORM

الشكل الداخلي

الشكل الداخلي هو " مقياس الشكل في التكوين الفني " بتعبير علم الجمال. وهو مقياس يتمتع بالتدقيق والتوكيد في الوقت ذاته. كما يمتاز بتحديد الأشياء عند عرضه للمضامين الدرامية أو الفنية في فن من الفنون.

والشكل الداخلي عدو للشكل الخارجي، ويقف أحيانا كثيرة في مواجهته على خط التضاد. على اعتبار أن الشكل الخارجي ما هو إلا وسيلة غير مباشرة عند التكوين الدرامي أو الفني لمضمون من المضامين.

FORMALISM

الشكلية

الشكلية، هي التمسك الشديد بالأشكال الخارجية في الدين أو الفن. والشكلية في الفن تحدث عندما تؤثر الحلول الميكانيكية أو

المقترحات التقنية على المضمون الدرامي للمسرحية، أو على الجانب
الفكري فيها.

ظهرت الشكلية في المسرح في دوران القرن العشرين، عندما
أتى المخرجون المجددون في المسرح بتجديدات، وبعناصر إخراجية
جديدة، ارتكزت على ما وصلت إليه التقنية من إبهار ومعجزات مثيرة
للجماهير. ولم يقتصر الأمر بعد ذلك على إبداع ورؤى المخرجين، بل
تعداه إلى صورة العروض المسرحية ذاتها، من حيث إغفالها للكثير من
التقليديات، ودخولها إلى عالم الصورة المرئية في المسرح، واعتبار
(الحالة المسرحية الجديدة) صورة قبل أن تكون حواراً فقط.

وقد ساعدت المذاهب الأدبية والتشكيلية في بداية القرن
العشرين، ومنها الدادية DADAISM (وهو مذهب أدبي وفني انتشر
في فرنسا وسويسرا) وكذلك مذهب التعبيرية

..EXPRESSIONISM

(وهو مذهب يسعى إلى تصوير المشاعر التي تثيرها الأشياء
والأحداث في نفس الفنان، قبل أن يسعى إلى تصوير الحقيقة
الموضوعية)، ساعدت هذه المذاهب على تأسد الشكلية واستئثارها في
المسرح. فإذا ما أضفت إلى ما تقدم وذكرت، التجارب الإخراجية
الحديثة على يد المخرجين المجددين جوردون كريج G. CRAIG،
الكسندر تايوف A.TAIROV ومايرهولد V. MEJERHOLD هذه
التجارب التي لم تكف بالتأثير على تركيبة العروض المسرحية فقط،
بل تجاوزتها إلى الإنشاء والتصميم الفني للتقنية، وإلى إمكانية تحويل
وتغيير الشكل الأدبي الدرامي الأصلي، مهما كان المؤلف الدرامي،
أدركت إلى أي مدى بعيد سارت الشكلية في طريق وإنتاج المسرح منذ
ثلاثينيات القرن الماضي.

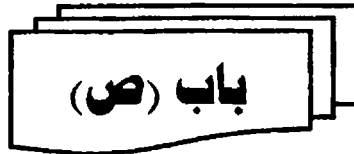
ولعل جهود الفرنسي جاك بولييري JACQUES POLIERI في الفن التشكيلي داخل المسرح وما يمثل التطرف المفرط إلى أبعد حد- يؤكد موقف الشكلية القوي في عروض المسرح المعاصر.

TOTALITY

الشمولية

أصل الكلمة اللاتينية TOTUS. ونقصد بالشمول المجموعية العمومية أو الكلية . وهي إحدى الأساسات المتطلبية بالنسبة لواقعية التكوين الفني. بمعنى تحقيق الفكرة الشمولية المقصودة من التعبير عند عكس الفنان لفن من الفنون.

تعرضت المجموعية العمومية لتفسيرات عديدة في مختلف الفلاسفات الأدبية والجمالية، بغية تحديد وتصنيف معالمها للاتفاق على حدود وشكل الشمولية. فالبعض يرى أن معناها في الفن هو التكثيف عند كل عمومية على حدة لخلق الشمولية العامة. ويرى البعض الآخر أن تكون الشمولية في الفن ذات خصائص واسعة بعيدة المدى.



AUDITORIUM

صالة الجمهور

هي الجزء المخصص في أي مسرح لاستقبال النظارة. كانت صالة الجمهور في المسرح الإغريقي عارية بلا سقف ، وعلى شكل حدوة الحصان، عُرفت باسم (تياترون - THEATRON) وفي ارتفاعات مستمرة ومتدرجة إلى أعلا.

تحوّل شكل صالة الجمهور في العصر الهيليني وفي المسرح الروماني إلى نصف الدائرة. اتسعت الصالة في العصور القديمة لجماهير تصل أعدادها إلى ما بين ألف وثلثين ألف متفرج.. بينما وصلت صالة الجمهور في الأمفيتياتروم AMFITEATRUM إلى قبول جماهير تصل أعدادها إلى ما بين خمسين ألف وسبعين ألف متفرج. وفي عصر القرون الوسطى لم تكن صالة الجمهور محددة أو محدودة. أغلب الجماهير تشاهد العروض وهي واقفة أمام خشبات المسارح الكثيرة في العرض المسرحي. بل لقد كانت الجماهير تتجمع في قفز أمام خشبة المسرح التي يجرى عليها التمثيل .. وسرعان ما تقفز مرة أخرى إلى الخشبة التالية التي تصل إليها أحداث المسرحية. وابتداء من عصر النهضة الأوروبي، يتغطى سقف الصالة، وتتوسطها المقصورة الأولى لكبار عليّة القوم. ولم تلبث أن تشيع هذه المقصورة في أغلب مسارح أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين. ولا تحتوي صالة الجمهور في المسارح الحديثة على أدوار خاصة بالمقصورات. وتكتفى المسارح بصالة الجمهور التي تسع عادة ما بين ألف وألف وخمسمائة مشاهد مسرحي.

THEATRE FRIEND

صديق المسرح

أصل التعبير بالفرنسية HABITUÉ. أطلق التعبير في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين على المتفرج، الذي يشاهد مسرحيات مسرح من المسارح وفي استمرارية تتيح له علاقة صداقة مع أعضاء وممثلى وفنيى المسرح.

وكانت لهذا الصديق (المسرحي) امتيازات في المسرح الذي تنتمي إليه صداقته. فقد كان مسموحاً له بالدخول إلى خشبة المسرح، والاطلاع على مناظرها وديكوراتها وآلياتها البسيطة آنذاك. كما كان من حقه الدخول إلى غرف الممثلين وغرف الماكياج، وحضور التدريبات النهائية للعروض الجديدة.

هذه العلاقة الطيبة حقاً، غير موجودة الآن في مسارح العصر الحديث.

CONFLICT

الصراع

الصراع في الدراما، يعنى النزاع والخلاف والقتال، وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر.. شخصيات المسرحيات. وأشبه الصراع بتلاطم الأمواج أو تضاربها.

يُمثل الصراع في المسرحية العمود الفقري لها وهو البذرة الأولى لأي شكل درامي جيد وموفق. ويظهر الصراع عادة من الخلافات التي تنشأ بين الشخصيات في الدراما. كما ينشأ الصراع أحياناً عند الشخصية الواحدة، بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلي لها، أو لنقل الضمير مجازاً أحياناً، وأحياناً أخرى عندما تتعارض الشخصية مع تصرفاتها بالتضاد (مثل الملك لير الذي يتعارض مع بناته، كما يتعارض مع نفسه وذاته في نفس الوقت). وكثيراً ما تتعارض الشخصيات الدرامية مع قراراتها التي اتخذتها في السابق. يكشف الصراع في الدراما عن نقيضين متعارضين هما القصد أو النية INTENTION، والنتائج أو العواقب الناشئة عن هذه النية CONSEQUENCES الشخصية المسرحية تقرر أمراً أو تصدر قراراً

تخطو به خطوات درامية في طريق المسرحية. لكن العواقب الناشئة عن هذا القرار أو الأمر تصطدم بالشخصية . مكبث **MACBETH** وأنتيجونا **ANTIGONE** فهما يسرعان الخطى في درامتيهما نحو مصيرهما، لكنهما يصطدمان بنتائج القرار عندهما. يتعارضان مع الظروف والأحوال المحيطة بهما، وتتلاطم أمواجهما الإنسانية مع أمواج ونظام مجتمعيهما . وهكذا يصلان إلى مصيريهما التراجيدي في نهاية المأساة.

إن أثنى وأغلى أنواع الصراع، هو الصراع الذي يُخفى خلف ظهره النزاع الاجتماعي.. هذا الصراع الذي يستعمل غالباً الأشكال الملحمية والدرامية والموسيقية الشعرية **BALLADE**. فهذه الأشكال تعمل بوجودها على تفجير الأعماق التراجيدية الكامنة في الصراع . يسير تطور الصراع إلى وجهتين . إما تراجيدية أو كوميدية. لذلك فهو ينتهي - تبعاً لذلك- إلى حالتين اثنتين. إما إلى الانهيار والإخفاق **COLLAPSE**، وإما إلى النهاية السعيدة **HAPPY END** ولقد عرف الفيلسوف الألماني هجل **HEGEL** والدراماتورج الألماني ليسنج **LESSING** بنبوء قوانين الصراع. وأثبتنا أن نظرية (الصراع) هي إحدى أخطاء عصر الدوجماتية **DOGMATISM** (وهو عصر تبع تأكيد الرأي أو القطع به في غطرسة أو من غير مبرر كاف.. وقد استتبع ذلك ميلاد وجهات نظر أو مجموعة من الأفكار مبنية على مقدمات غير محصنة تمحيصاً وافياً).

CATCALL

صفيير المتفرجين

صفيير المتفرجين في المسرح، عادة ما يحدث في العروض المسرحية، نتيجة استهجان الجمهور للعرض، أو كتعبير عن رفضه لما

يدور على خشبة المسرح، أو لضيقه من تأخر رفع ستار البداية. وهى عادة مألوفة في المسارح الإيطالية والفرنسية. بدأت منذ عام ١٦٨٠م في المسرح الفرنسى.

PORTRAIT, PORTRAY

صورة

تعنى كلمة PORTRAY رسم صورة زيتية أو منحوتة. أما PORTRAIT ، وهى بيت قصيدنا هنا فإنها تعنى صورة الشخص التى تُظهر وجهه في العادة، كما تُستعمل في التعبير عن الصورة الإقليمية في فن الأدب.

وإن فلفظة PORTRAIT تعنى التعبير الذاتى، كأن يستخرج أحد الفنانين صورة لنفسه أو صورة لشخص ما، وبالفن التشكيلي. تبدأ رحلة هذا النموذج في الفن مع العبادات الدينية القديمة المتصلة بالسحر والسيمياء كما في الصور المصرية القديمة داخل القبور عند الفراعنة ، والتي عبرت عن العالم الآخر. ثم في الصور الرومانية بالنحت ، والتي اتخذت الطابع الواقعي في التماثيل. تتضح (الصور)، بمراحل تطورها في الحكام المصريين والأعيان والطبقات العليا. وعند اليونان في رجال الدولة والقادة والشعراء والفلاسفة، وهى المرحلة التى تحولت فيها الصورة إلى التعبير الاجتماعى، والى التعبير عن طبقات وأفراد المجتمع، حتى وإن كانت طبقة المفكرين. وتعالج الصورة في عصر الإمبراطورية الرومانية الرجل العادى والقيصرة والحكام . هذا بينما نحت الصورة والرسم في عصر القرون الوسطى إلى الشكل الدينى من باب الدعاية لرجال الكنيسة وكبار القساوسة، إلى جانب بعض لافتات على المقابر

في رسوم خاصة. حتى يأتي عصر النهضة الأوروبي بالفلسفة الفيصة
للصورة والبورتريه على يد ف. إيك، بيزانيللو

VAN EYCK , A. PISANELLO

فمن خلال التأثر بالقديم ولدت في إيطاليا صورة التمثال
النصفي، والرسمه الجانبية للرأس والوجه (البروفيل PROFILE).

تظهر بعد ذلك في القرن التاسع عشر الميلادي بعض التيارات
والأساليب التي تُعنى بالصورة، كما تُرى في الواقعية والنمطية، ونجد
مثالا لذلك في أعمال كوربيه، فان جوخ، كوكوشكا، مودجلياني

G. COURBET, VANGOGH, O.KOKOSCHKA A. MODIGLIANI

FILM PICTURE

صورة الفيلم

هي أصغر وحدة في شريط السينما. ومن مجموع هذه الصور
الصغيرة يتكون الشريط السينمائي.

يتعلق تكوين الصورة بالضوء والظل المتحركين تحرك الشريط
(أحد خصائص فن السينما). ويعطى هذا الاستعمال الضوئي الجو
الخاص لفن الشريط ضمن تكوينه الوحدة الفنية للفن السابع.

فالإظلام يعنى نهاية الصورة أو الوداع أو المعنى الزمني. كما
أن الإضاءة تشير إلى بداية صورة أخرى من جديد. ولقد طور ابتداء
الفيلم الملون من تقنية الصورة في مجالى الإضاءة والإظلام بشطريهما.
يشترك الفن التشكيلي بأشكال واسعة من التكوين لخدمة فن
السينما ، من حيث علاقة المقدمة بالنهاية، ووضع الشخصيات التمثيلية
في ميزان التوازن الفني.

باب (ض)

LAUGHE

الضحك

أصل الكلمة اللاتينية NEDV. والضحك هو أحد النوعيات التي تدخل في نسيج الكوميديا. وبخلاف الفن فهو عنصر موجود في الحياة الاجتماعية وفي عالم الحيوان.

يختلف الضحك عن الساتيرية، إذ تقل فيه شحنة السخرية والاستهزاء، وما هما في قوة وتكثيف عند الساتير. والضحك كعنصر لا يتضاد أو يأخذ موقفا حادا في العمل الدرامي .. أى أن تأثيراته غير متجاوزة لحدودها. وبهذا لا يستطيع الضحك أن يعبر عن خطورة في مجتمع أو حدث هام مثلا. ولا تتعدى مهمته الاقلال أو إدخال عدم التوازن على شخصية البطل الدرامي.

تكمن ذرات الضحك وخصائصه في الاستهزاء والتهمك والمهزأة والأطنوزة. وتظهر هذه الخصائص كالظلال بين الحين والحين، مُحملة بالرياء مرة والحزن المُدعى مرة أخرى، وبالظروف مرة ثالثة، وفي أشكال أخرى بحسب الموقف الدرامي نفسه. كما تُستعمل التورية أحيانا في الضحك ، وتكون تورية تهكمية في هذه الحالة.

لم يستقر مجتمع من المجتمعات على اختيار الضحك أو الساتير، ولا حتى تقييم أيهما أنفع للاستعمال الأدبي لصالح التكوينات الفنية أو تطورها.

كما لا توجد فروقات شاسعة حقيقية بينهما على المستوى العلمي. بل إن العلماء الألمان في القرن التاسع عشر الميلادي قد اعتبروا الضحك تعبيرا أعلى درجة وأرقى مستوى من الساتيرية، وفي آراء هجل أن الضحك فن حقيقي.

والضحك كظاهرة أدبية وفنية موجودة منذ القديم. في المسرح الإغريقي عند أرسطوفانيس، وعند الرومان في أعمال بلاوتوس، وفي آداب عصر النهضة عند شيكسبير، سرفانتس، وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين في القصة الواقعية الإنجليزية في أعمال ديكنز،

استرن CH. DICKENS, L. STERNE

وهو عند الرومانتيكين في أعمال هوفمان E.T.A. HOFFMANN، ومن بعده عند توين، نايت M. TWAIN, E. KNIGHT أما عند الدراميين فنلاحظ الضحك في أعمال برناردشو، أناتول فرانس وتوماس مان.

G.B. SHAW, A. FRANCE, TH. MANN.

باب (ط)

NATURALISM

الطبيعية

أصل اللفظة اللاتينية NATURALIS. وهو تيار تحكم في الحياتين الأدبية والفنية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي وحتى السنوات العشر الأولى من القرن العشرين. وكان أكبر تأثيره في الآداب.

نشأت الطبيعية في استناد إلى النظرة الفلسفية للمذهب الطبيعي على يد رائد الطبيعيين أميل زولا، وفي حرص شديد على العناصر التالية:

- ١- واجب الأدب الطبيعي هو تصوير الحياة بالتمام.
- ٢- إنتاج الأدب دون محركات أو بواعث قصصية.
- ٣- القضاء على البطل في العمل الأدبي.

- ٤- يقدم الكاتب الطبيعي تكوينه الأدبي في بساطة عمومية جامعة.
- ٥- يبعد التكوين الفني في الطبيعية عن الشخصيات ويلتصق بالنقاط.
- ٦- البعد عن العواطف والمعاناة.
- ٧- الكاتب الطبيعي مطالب بأن يحدّ من الخيال لديه.
- ٨- الكاتب ممنوع من إيراد تكوينات ذات طبيعة خاصة في العمل الطبيعي.
- ٩- تكوين كل العناصر الأدبية من حصيلة مراقبة الحياة اليومية العادية وحدها.

يذكر أميل زولا E.ZOLA "لنكتب دراسات تتسم بالبساطة، ودون فرقعات أو لفتات فجائية".

تحدد وجهه نظر زولا في أن يبقى الكاتب الطبيعي خارج منطقة الأحداث، حتى يتم للمُشاهد عدم البحث عن أية أسباب. "لا يجب أن نقلق لحدث من الأحداث . لنتركه يفعل بنا ما يريد، ولا شيء أكثر من ذلك - زولا".

يتعارض أنجلز F. ENGELS مع نظريات المذهب الطبيعي بعد ذلك، ويتعرض لها بالنقد اللاذع، ولمبدعها باعتبارها مضيعة للوقت و عاملا من عوامل التباعد مع اجتماعيات الفنون ، أو ارتباط الفن بالمجتمع.

لكن الطبيعية وجدت لها مؤيدين من فنانيين آمنوا بنظريتها في مختلف الفروع الأدبية والتخصصات الفنية. ففي الأدب نجد إخوان جونكور، هاوبتمان، استرنديبرج، ايسن، فارجا

GONCOURTBROTHERS, G.HAUPTMANN, A. STRINDBERG,
H. IBSEN, G. VARGA

كما نلمح خطوطا طبيعية في أعمال الأدباء تشيكوف، جوركي، أندرسن نيكسو، دستويفسكي، ج. إليوت ، ليوتولستوى

**A.P. TSHEKOV, M. ANDERSON- NEXO, F. M. DESTOYEVSKI
G. ELIOT, L. N. TOLSTOI**

وفى الإخراج المسرحى برز من المخرجين الطبيعيين أندريا

انطوان، قنطنطين استانسلافسكى **A. ANTOINE , K. S. STANSLAVSKI**، أوتو براهم.

وفى الفن التشكيلى تبدأ إشعاعات الطبيعية فى القرن التاسع عشر الميلاد، وفى ربط مع تيارات أخرى مثل الرومانتيكية والأسلوب الواقعى والتعبيرية. وكان من جراء انبثاق الطبيعية أن أشاح فنانونها عن التيار الأكاديمى فى الفن والذى كان يستهويهم كثيرا. فعزفوا عن الكلاسيكية الأولى، وعن أشكال التكوين التقليدية، فى تشجيع للصدفة ومظاهر الطبيعة، وإعطاء النور والظل صافيا بلا إضافات من الفنان أو تأثير للمجتمعات على الفن.. أى فى شكل خام. وكان من تأثير الطبيعية أن أصبح فن النحت والتصوير أكثر حرية. وفتح كل منهما قنوات جريئة على الطبيعة. وحمل هذه الموجه مثالون بارزون مثل روسو، دوبريه، كوروت، ترويون، جاك

TH. ROUSSEAU, J. DUPPRE, I. B. COROT, C. TROYON, CH. JACQUES.

وكان من بين الألمان الطبيعيين مانزل، لييرمان، ليبل

MENZEL, M. LIBERMANN, W. LEIBL.

ومن الفرنسيين الطبيعيين نعثر على ليباج ، فانتينلاتور، بودين، ريبو

BASTIEN- LEPAGE, FANTINLATOR, E. BOUDIN, TH. RIBOT

هي (الحالة) أو الصيغة التي يختارها الفنان لابرار الحقيقة بفاعلية تقريب وجهات نظره في طريق إرسالها للجماهير. والمشكلة في (الطريقة) أن الفن بصفة عامة ليس نقلا عن الواقع، وإلا اختفت مهمته أو وظيفته في الحال. لكنه انعكاس أو عكس للواقع في أحسن الأحوال. وهذا (العكس) يقتضى (حالة) للظهور إلى عالم الحقيقة عبر الفن. وهي الأصل وسبب الطرق الكثيرة والمسالك والمسارب المتعددة التي يختارها الفنانون على اختلاف جنسياتهم وبيئاتهم وثقافتهم، وقدرتهم على الفهم الفنى.

تتغير الأشكال في الفنون، بل وداخل الفن الواحد أيضا. وهي أشكال متصارعة متضاربة ومتضادة مع بعضها البعض. وما هو الأصل المتجدد، المتغير وغير التقليدى أو الراديكالى في الفن.

تتضح أهم الاختلافات في (الطرق) في الفنون الواقعية والفنون غير الواقعية. فبينما تتوخى الأولى الشمولية في عكس المضمون شمولية تتسم بكل لحظات الواقع، نرى الثانية تركز على الحقيقة أيضا.. ولكن في بعض العناصر وليس في الشمول. وعلى كل فان هذا الجزء من الشكل رغم فقدانه للشمولية العمومية من حوله في أجزاء أخرى، إلا أنه يصبح في التكوين الفنى جزءا صحيا لا محالة، وإن لم يرق إلى الشكل الشمولى في الفنون الواقعية.

إلا أننا نرى أن الرومانتيكية بانفتاحها الواسع بالنسبة للشكل، قد استحدثت (طرقا) جديدة لنفسها ولتجارها، مستندة في ذلك إلى فرص الحركة الداخلية التي أوجدتها في كل عمل على حدة.. (مثل تريستان وايزولدا عند فاجنر). فبينما حملت الأوبرا الرومانتيكية درجة فنية عالية من الابداع الفنى، إلا أنها افتقدت عناصر طرق الفنون الواقعية. وهو

نفس ما نلاحظه في الفن التشكيلي عند الفنان بيكاسو والأعمال الأدبية
عند جيمس جويس P. PICASSO, J. JOYCE.

AVANTGARDE

طليعى

تعبير متوهج في القرن العشرين. ظهرت معالم تيار الطليعية
بداية في الفن التطبيقي وفي الآداب. التعبير يتضمن في محتواه معاداة
الطبيعية وبقاياها ANTINATURALISM. وكما أطلق على تيارات
أخرى في الفن مثل التعبيرية EXPRESSIONISM، المستقبلية
FUTURISM، السريالية SURREALISM بأنها تيارات (عضلية)،
أى تتمتع بقوة في الفن، أطلق على الطليعية نفس التعبير.

برزت شخصيات الطليعيين ما بين سنتى ١٩١٠، ١٩٣٠م في
الأدب الدرامى الروسى والسوفيتى. كان كل من فاختجوف
VAHTANGOV، وتايروف TAIROV، ماياكوفسكى
MAJAKOVSKIJ، ومايرهولد MEYERHOLD يتسم بصفة
(الطليعى). وكذلك كان بيسكاتور PISCATOR في ألمانيا، وبتويف
PITOEFF في المسرح الفرنسى. وكذلك بيكاسو PICASSO وشاجال
CHAGALL، وأفراد حركة (بوهاوس BAUHAUS) الألمانية. وتعبير
(طليعى) ينطبق على كل من مارينيتى MARINETTI وبراجليا
BRAGAGLIA وبرامبولينى PRAMPOLINI رواد المستقبلية الإيطالية
في المسرح.

اتجهت الحركة المستقبلية بجهود الطليعيين إلى البحث عن تجديد
في الشكل، ففصلت نفسها عن متطلبات التجديد الاجتماعى وعن

الحاجات الفعلية للمضامين. ولذلك بدأ المسرح مزيفاً. بل إن الطليعيين قد جربوا في محاولات شبه ثورية، لكنها خائبة.

AVANTGARDISM

الطليعية

أصل اللفظ الفرنسي AVANT-GARDE. وهو اسم لتيار له قوته الفنية في القرن العشرين، حاول الإصلاح الفني في كثير من فروع الفن بالتجديد والتحديث في أشكال الفنون. بدأ تيار الطليعية قبل وأثناء الحرب العالمية الأولى. وظهر في ثياب فنون المستقبلية، التكعيبية، الدادية، التعبيرية، الحركية، التجريدية. ولقد انبثقت السيريالية في عشرينيات القرن مستعملة نفس العناصر الإصلاحية.

ثم ظهرت الوجودية أثناء الحرب العالمية الثانية تحمل نفس الشعارات بحلول شكلية تقل كثيراً في محتوياتها عن الفنون السابق ذكرها، خاصة فيما يختص بعنصر الثورية الإصلاحية. وهو ما جعل بعض الآراء تنبرى منادية بعدم ربط الوجودية أو تبعيتها للفنون السابقة.

وعلى طريق (الطليعية)، وتجديداً في خمسينيات وستينيات القرن العشرين تدخل الفنون التشكيلية موجات جديدة تُعرف باسم فن البغثة أو المفاجأة (الطقة) POP. وفن الأوب OP.

ونتعرف في الآداب على الدراما المنافية للعقل (اللاما). وفي القصة على اللاقصة. كما تظهر في فن الموسيقى موجات الموسيقى المادية، وفي فن السينما تخرج سينما الحق والحقيقة. أما في المسرح فيبدأ تيار النهايات السعيدة للمسرحيات.

وكل هذه وتلك خطوط فنية جديدة انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية مع خمسينيات القرن الماضي، وانفق على تسميتها جميعا باسم (الطليعية الجديدة) في اختلاف عن الطليعية التي سادت في أربعينيات القرن العشرين.

تتعارض وجهات النظر في هذه الفنون - وعند كل فن على حدة من الناحية التاريخية- مع وجهات نظر الآداب والفنون الماركسية التي تنعت هذه الفنون بالتشاؤمية والعدمية وغربة الحياة التي تحملها ضمن فكرها ووجهات النظر فيها.

باب (ظ)

WITTICISM

الظرافة (الملحة)

وتعنى الطُرفة الكلامية أو الفكاهة . أحيانا كثيرة ما تحمل عناصر الظرافة الشخصيات في الحياة، وكذا شخصيات الدراما على خشبة المسرح، وشخصيات القصص والملاحم والروايات الأدبية. والشخصية (الظريفة) هي الشخصية الكيسة التي تمتاز بسرعة البديهة والقدرة على التصرف السريع، والتعبير المثير للبهجة، وإدخال الانشراح والترفيه على الناس. وهي عادة ما تقدم كل هذه التصرفات البليغة شفوية وليدة اللحظة والمواقف.

باب (ع)

NORMAL

عادي

العادية (أو الأمر الوسط) هي إحدى الأحكام التي يُلجأ إليها في تقرير الحقائق، أو تقرير مستوى فن من الفنون. والحكم بالعادية على

لوحة ما أو عرض مسرحى أو قصة أو رواية يعنى أن هناك متضادات داخل العمل الفنى، تعمل على تعطيل التأثير عند بعضها البعض - لا يقود إلى التحديد الفنى.. وينتهى الأمر بالحكم على العمل بأنه (عادى). والعادية على نقيض من النمطية والمثالية والنماذج المكتملة فنيا، وكل ما يتمتع بخاصية معينة. ولما كانت المثالية تقدم فنا خالصا يؤثر بالجديد فيه أو بما يطبعه من آثار وأثر جيد أو ممتاز، فإن العادية يمكن لها- حتى رغم تأثيرها الضعيف - أن تدخل إلى عالم تحديد الفنون أو ساحة الأحكام عليها، ولكن في إطار تنقصه القوة أو الإقناع الكامل.. صفة الآداب والفنون الملتزمة. ونستطيع القول بأن هذه التأثيرات الضعيفة ما هي في الحقيقة في الأحكام العادية إلا أحد الأشكال الناقصة في المثالية أو النماذج الكاملة.

قد تحاول إحدى الدرامات أن ترتفع بشخصية عادية إلى مستوى البطولة أو الحدث التراجيدى . لكن هذه الجهود الصادقة لا تستطيع في الواقع أن ترتفع بمستوى العمل الفنى كلية. وكل ما يحدث في هذه الحالة - وكثيرا ما نلاحظها داخل درامات متعددة - أن نلمح صراع ارتفاع الشخصية مع ضعف العمل كله. ومهما حاولت الشخصية- بالإيقاع وبالريثم وبإثبات نفسها أن ترتفع - إلا أنها لا تصل إلى تغيير الحكم بالعادية على كل العمل الفنى في نهاية الأمر.

ويمكن أن يحدث العكس تماما. حينما لا تجد إحدى الشخصيات الكيان الذى تحمله إلا ضعفا بحكم ما حولها من مضمون وشكل، وحتى ولو كان قويا .

مرة ثانية ، فإن التوازن يصبح مفقودا في هذه الحالة. في الحالة الأولى يصبح الحكم بوسط الأمور أمر مُحقق. وفي الحالة الثانية نجد أن الشكل يبقى بعيدا عن التحقيق الفعلى.

عامل المناظر

SCENERY'S LABOURER

هو أحد عمال خشبة المسرح، الذى بمساعدة زملائه من العمال الفنيين على الخشبة، يقومون بالعمل الفيزيكي - يدويا كان أم آليا- لتغيير المناظر المسرحية أو تبديل الديكور، أو إلغاء أجزاء أو إضافة أجزاء أخرى على خشبة المسرح، لتغيير شكل خشبة المسرح من مكان إلى مكان آخر، ومن صورة إلى أخرى.

وتقسم المسارح المتمدينة خشبة المسرح إلى قسمين إثنين . قسم بعماله في اليمين، وقسم آخر بعماله في اليسار.

يؤدى عامل المناظر عمله في سرعة فائقة، خلف ستار المقدمة، أو الستار مفتوحة أمام الجماهير عند الانتقال من مشهد إلى آخر بدون استعمال لستارة المقدمة، وغالبا ما يكون هذا التغيير الأخير في الإظلام التام، أو في إضاءة جد باهتة ، حفاظا على الرؤيا. كما يحدث أحيانا في الإخراج الحديث أن يتم تغيير المنظر وسط الإضاءة العادية أو الكاملة. ويرتبط عمل عامل المناظر ومهمته بالسرعة، والدقة، والرشاقة والانضباط الهادئ.

عائلة بيريدج

BURBAGE FAMILY

١- يمثل رأس الأسرة الفنية جيمس بسيريدج JAMES BURBAGE. ممثل ومدير مسرحى إنجليزى رأس أسرة فنية احترفت مهنة المسرح والتمثيل خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين في إنجلترا. بنى جيمس أول مسرح يعمل بصورة دائمة

ومستمرة في إنجلترا (لندن) وسماه باسم
(المسرح THE THEATRE)

٢- ويتابع ابنه ريتشارد بيردج RICHARD BURBAGE
(١٥٧٦ - ١٦١٩م) طريق والده في الفن المسرحي. ليصبح واحدا
من أكبر الممثلين الإنجليز في العصر الإليزابيثي. دخل مسرح أبيه
منذ صغره ليمثل الأدوار النسائية في المسرحيات.
ينضم ريتشارد إلى جماعة ADMIRAL'S MEN ثم ينتقل منها
إلى جماعة تشامبرلين CHAMBERLAIN'S MEN ومنها تباعا إلى
جماعة KING'S MEN. وكلها جماعات للفن المسرحي.
أدار ريتشارد بعد ذلك مسرح الجلوب GLOBE ومسرح
الرهبان السود BLACK FRIARS. وقد أثر بأسلوبه التمثيلي الرصين
في ابراز درامات شيكسبير تأثيرا عميقا. وقد اشترك بالتمثيل في
درامات (الملك لير، ريتشارد الثالث، هملت، عطيل، يوليوس قيصر،
روميو وجولييت، تاجر البندقية، هنرى الخامس).

FORMULISM

عبارة نصيه (الصيغية)

العبارة النصية تعنى (العرفية أو الاصطلاحية). إن أقل وأصغر
شكل، أو عبارة أوجدها الفن الشعبى (الفولكلور) تبقى زمنا طويلا
ليتوارثها جيل بعد جيل، حتى دون أن تُكتب أو تُدون أو تُسجل في
دفاتر الباحثين الشعبيين.

ويُعتبر فن الشعب لذلك فن (القول)، يحوى الحكايات والقصص
والملاحم والأغاني وهو لا يتشابه مع أى فن آخر في هذه الخاصية
القولية.

منذ القرن التاسع عشر الميلادي، ويشغل الباحثون أنفسهم بتجارب العبارة النصية، إلا أن الرأي كان سائدا أن العرفية في الفن الشعبي لا تضعه موضع الاعتبار أو التقدير. وقد دافع الشعبون ضد هذه النظرة التي تُلصق بفن الشعب فراغه من المضمون الأدبي أو الفني. وكان لرأي مدرسة هارفر في الشعر الشعبي **ORAL FORMULAIC POETRY** جهودا تذكر في هذا الدفاع. مثبتة أن العبارة النصية تتغير وتتبدل في كل عصر وعند كل شعب، بما يخلع عليها طابع التجديد والأصالة المتجددة. وهي كذلك في حقيقتها. لأن فيها الموازنة اللفظية والتضاد في الصورة والعبارة، وفيها كذلك الكلمة ذات المعنيين.

NIHILLISM

العدمية

أصل اللفظة اللاتينية **NIHIL**. والعدمية نظرية تقول بأنه لا يوجد شيء على الإطلاق. وهي تُنكر القيم الأخلاقية (للأسف!)، إضافة إلى أن العدمية عقيدة حزب سياسي في روسيا يعمل على تحرير الفرد من كل السلطات كما أنها مذهب القضاء على كل النظم قبل إيجاد نظم أخرى أفضل مكانها. وهو ما يشير إلى المعنى التفسيري الواسع لكلمتي العدم والعدمية.

وفي النظرية الجمالية وفي الفن، نجد العدمية موجودة في تيار الطليعية، بما يفصح عن أفكار الأشياء والقيم.

والكاتب الفرنسي جان بول سارتر **JEAN- PAUL SARTRE**

(١٩٠٥-١٩٨٠م) أحد أبطال النظرية الوجودية، الذي ربطها ربطا نظريا فلسفيا في رسالته المشهورة بعنوان (الوجود والعدم).

العرض الأول

PREMIER

والمقصود به خروج المسرحية لأول مرة على خشبة المسرح تمثيلاً أمام الجمهور في مسرح من المسارح. وفي السنوات الثلاثين الأخيرة في العالم، ظهر تعريف مستحدث، هو (العرض الأصلي). ويُقصد به أول مرة تقدم فيها المسرحية في العالم .. أى أول مرة تُرى فيها كلمات المؤلف الدرامي النور قبل ترجمتها في بلد آخر، ثم تمثيلها بفرقة مسرحية أخرى، أو بلغة مسرحية مترجمة . والعرض الأصلي لدراما فريدريك دورينمات **FRIEDRICH DÜRRENMATT** (زيارة السيدة العجوز **DER BESUCH DER ALTEN DAME**) قدم أولاً في الولايات المتحدة الأمريكية، ولم يقدم مثلاً في سويسرا بلد المؤلف الدرامي. وحينما أخذ العرض مكانه في سويسرا، أطلق عليه (العرض الأول) للمسرحية، وليس العرض الأصلي.

العُرف أو التقليد

CONVENTION

نعنى بالعرف في الحياة المسرحية ، وسائل التعبير عن العادات أو التقاليد التي تأصلت في مجتمع ما في حياته اليومية العادية ووفق طبيعته أو معتقداته .ومن البداية نقول إن المسرح غير الحياة التي نعيشها ، وإن كان هو جزء أو شريحة (فنية) من هذه الحياة . فإذا ما نقلنا الحياة بعاداتها وأعرافها نقلاً فوتوغرافياً (كما فعلت الطبيعية) افتقد المسرح الكثير من جوهره وأسباب وجوده.

لذلك، فإن العرف أو التقليد في المسرح يتخذ بالضرورة صورة تختلف عن صورة الحياة العامة. بمعنى أن التعبير الفني في المسرح

يستند على الإبداع لهذه الأعراف والتقاليد . فبدون التعرف على نظام الأعراف ووسائلها التعبيرية في الفن المسرحي، لا يمكن الاستمتاع بالعرض ، أو نقل هذه الأعراف ومضمونها (فنيا) إلى الجماهير. إذ أن هذا النظام يختلف تاريخيا من عصر إلى عصر، ومن ثقافة إلى ثقافة أخرى. فدخول البارادوس PARADOSZ من الجانب الأيمن في أعراف وتقاليد المسرح الإغريقي، يعنى وصوله إلى المسرح من المدينة أو من الميناء . بينما دخوله من الجانب الأيسر يعنى حضوره من مكان بعيد. وفي عادات وأعراف المسرح الصيني، إذا لف الممثل مرتين أو (لثنتين) حول خشبة المسرح، فإن ذلك العرف يعنى مرور زمن طويل على المشهد المسرحي (مرور وقت) وإذا ما رفع الممثل يده مقلوبة إلى وجهه، فإن زميله في الديالوج المسرحي لا يسمع حوارهم، أو العرف يقضى بذلك التقليد.

نقد علمنا المسرح الأوروبى الذى درسنا بين جدرانه أن نقبل الحجرة على الخشبة بثلاثة أضلاع أو حوائط. وأن يكون المنولوج عند الممثل في مواجهة الجمهور في الصالة (إلا في أحوال أخرى نادرة ومقصودة لهدف آخر).

MODERNISM

العصرية

واحدة من أهم الأهمية في التعبير الفنى الحديث. ومعناها استقرار كل الإمكانيات والوسائل العصرية المواكبة والمناسبة لمجتمع ما، وظهورها داخل التكوين الفنى في العصر. من الطبيعي أن لكل عصر عصريته الخاصة وفنونه العصرية كذلك. وكذا وسائل التطوير نحو العصرية. والفنون الواقعية دليل على

ذلك، بما استعملته في نسيج عصرها الواقعي، عبر معرفة الفنان بحالة عصره ووسائل التطوير فيه.

وأهم قضايا الوصول إلى العصرية هي معرفة (الحقيقة) لشيء ما. قد يكون مجتمعا أو شعبا أو نظاما. ثم إخضاع المهنة للتقنية المجاورة لها في الحياة، في استعمال متضافر متحد وجامع، ودون تجاهل قواعد علم الاجتماع أو نتائجها في العصر. باعتبار أن الإنسان حقيقة اجتماعية حية. إن استعمال التقنية الحديثة ما هو إلا عكس للحالة التي يعيش بينها وبين آلتها هذا الإنسان، حاملا التعبير الفني وموجهه إلى الجماهير المشاهدة.

إن أعظم المضامين الفكرية أو الاجتماعية يمكن لها أن تتحطم وسط شكل تقني غير عصري أو قديم بال. ولا يعني ذلك أن العصرية هي المضمون داخل شكل تقني حديث. لأن الوصول إلى الشكل العصري فنيا لا يزال في حاجة إلى عناصر أخرى مثل قوى الاختراع والابتكار، والقلق الدائم العميق، ودرجة عالية غالية من الحرص، وقاعدة عريضة من المعرفة الفنية المحددة (على نسق طريقة استانسلافسكي في مدرسة الأداء التمثيلي عنده من ناحية فن الممثل والتخيل وقوة التخيل والإنصات والمعاشية والدخول تحت جلد الدور المسرحي).

والعصرية تعنى الحداثة أو العصرية أو التجديدية (والتجديدية أيضا هي حركة في الفكر الكاثوليكي سعت إلى تأويل تعاليم الكنيسة على ضوء المفاهيم الفلسفية والتاريخية العصرية).

تشمل (العصرية) في الآداب، التيارات الطليعية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، والتي شملت القارة الأوروبية. وقد ثبت من هذه التيارات أن الشكلية أو الترسمية FORMALISM لم تستطع أن تستمر طويلا لصالح الأدب. كما أن شدة التمسك والتعلق بالشكليات تقضى

على العنصر الأساسي في الآداب. ونعنى بذلك أعمال بيكيت ويونيسكو،
ومن هم على شاكلتهما في الدراما والمسرحية.

لكن رأينا هذا لا يطمس انبثاق (ثورة الشكل) أو مكانتها في
الحياة الأدبية والفنية خاصة في مجال الفن التشكيلي، وانفتاح أكثر من
بوابة أمامها في أعظم البلاد الأوروبية وأعرقتها ثقافة وفكرا (مثل فرنسا
وألمانيا وإيطاليا وأسبانيا). وهو ما كان من نتائجه على الأدب أعدادا
هائلة من الموضوعات الأدبية والشعرية، واستعمال التجارة الرأسمالية في
الآداب والفنون، وهبوط السعر الإنساني.

كما لا يمنع ذلك من الاعتراف بجودة الأشكال التي دخلت إلى
طريق العصرية، وهو نفس ما حدث في ميدانى الفلسفة والعلوم.

GRANDEUR

العظمة

تعبير العظمة أو الفخامة- وهو يعنى الجلال أيضا - موجود
منذ القديم في علم الجمال (الاسطاطيقا AESTHETICS) .. علم تفسير
ووصف الظواهر الفنية والتجارب الجمالية باستعمال علوم أخرى مثل
علوم النفس والتربية والاجتماع والتاريخ وغيرها، حيث الجمال
التراجيدى هو أعظم وأنبى الأشكال فيها.

وتظهر العظمة حاملة للقوة أو السلطة أو القدرة، أو المعاناة
الكبيرة . وعلى مساحة الدرامات تظهر شخصيات درامية حاملة لهذه
العناصر من أبطال وبطلات (الكتر، أوديوس، بيرينيس). والممثل
الجيد هو القادر على إبراز هذه الشخصيات، وكذا على توصيل معانى
العظمة والفخامة والجلال إلى الجماهير من خلال تقمصه للدور، وتحميله

للأداء التمثيلي الصوت والحركة والتعبير المناسبة لمثل هذه الشخصيات.

CINEMA AESTHETICS

علم الجمال السينمائي

علم الجمال السينمائي هو أحد فروع علم الجمال. وهو فرع حديث يبحث في (علم الفيلم) ليستخرج النظريات والقواعد الأساسية التي يقوم عليها فن الشريط السينمائي. وهو ما لم يستقر عليه الرأي بعد داخل الأوساط العلمية والجامعات والأكاديميات الفنية .

ولا يزال الباحثون على غير علم بموجد لفظة (علم الجمال السينمائي) حتى الآن. ولا بالذي بدأ الأبحاث الجمالية في فن السينما ليحولها إلى مشكلات علمية لها من القيمة مالها في عصرنا الحديث.

لكنه من المعروف أن هذه الأبحاث قد أخذت شكلها العلمي منذ عام ١٩٠٨م ثم اتسعت بعد عامين في عام ١٩١٠م . حيث جرت الأبحاث في تلك الفترة، وفي دفعة واحدة في أكثر من بلد أوروبي. كانودو R. KANUDO بدراساته السينمائية القيمة ما بين عامي ١٩٠٨، ١٩١١م. وفي ألمانيا تصدر عدة مؤلفات عن الشريط السينمائي في الصورة العلمية عام ١٩١٣م على يد الألمان والمطورين لانك، هافكر، ألتنلو H. LENKE, H. HÄFKER, E. ALTENLOH وفي الولايات المتحدة الأمريكية يصدر كتاب (فن الفيلم) عام ١٩١٥م من تأليف الشاعر الأمريكي ليندساي V. LINDSAY . بينما لا يعدم علم الجمال السينمائي جهود الفرنسيين ديوك، أبستين، موسيناك.

L. DELLUK, J. EPSTEIN, L. MOUSSINAC.

يعود إلى الإيطالي كانودو أول استعمال لتعبير (الفن السابع) في فن السينما.

ثم بدأت بعد ذلك أبحاث هامة تناولت فن المونتاج على يد العلماء فتروف، كوليسوف

D. VETROV, L. KULESOV

وتبعهما كل من بودوفكين، أيزنشتين

V. PUDOVKIN, S. EISENSTEIN

في تركيز على علاقة الفيلم بثقافة الإنسان بصفة عامة. كما تعرض أيزنشتين في أبحاثه ومقارناته إلى التوافقات والمفارقات بين فن الشريط السينمائي وبقية الفنون الأخرى.

تظهر أهم أبحاث (علم الجمال السينمائي) في عام ١٩٢٦م على يد الإنجليزي جريرسون J. GRIERSON في مجال الأفلام التسجيلية، وهو يعتبر الفيلم وسيلة دعاية تربوية هامة، ويثق في الأفلام التسجيلية للتعبير عن هذه المهمة التربوية .

ثم يبرز في مجال تطوير علم الجمال السينمائي بعد ذلك اسمان إيطاليان هما اتشياريني، بربارو L. CHIARINI, U. BARBARO في تأثر بالروسي بودوفكين. ويقف زافاتيني C. ZAVATTINI بعد الحرب العالمية الثانية على رأس النظريين في موجة الواقعية الجديدة في السينما NEOREALISM حيث يربط في أبحاثه العلاقة بين الفيلم والمجتمع.

لكن مما لاشك فيه أن الموجة الفرنسية الجديدة قد ربطت نفسها بالعلم الحديث على يد المؤسس لها بازين A. BAZIN الأب الروحي للحركة السينمائية الفرنسية الجديدة المشار إليها.

استطاعت المدارس الحديثة - جنبا إلى جنب أبحاث علم الجمال السينمائي - أن توضح العلاقات بين المبادئ وبعضها، وبين التيارات

وشبهاها. ورجحت هذه الآراء أن الطبيعية في فن الشريط السينمائي
تمت إلى الأصول الفلسفية بصلة. كما ربط الباحثون بين مدرسة
(بازين) ونظرة كراكور KRACAUER
ومن أشهر النظريين اليوم في علم الجمال السينمائي جون
هوارد لاوسون، متری، أجيل J. H. LAWSON, J. MITRY, H. AGEL

INDUSTRY AESTHETICS

علم الجمال الصناعي

هو أحد فروع علم الجمال. ويختص بالجمال التقني والصناعي
والهندسي. ومهمته البحث في نظريات تخطيط الأشكال الصناعية وحل
مشكلاتها ونظم تطويرها.
يُعتبر علم الجمال الصناعي أحد العلوم الحديثة في القرن
العشرين. بدأ تحديدا في عام ١٩٣٠م. وهو علم يرتبط بعلوم أخرى
مساعدة له مثل علم الجمال العام، علم الاجتماع، الاقتصاد وعلم النفس.
من أول العلماء الباحثين في علم الجمال الصناعي الأمريكي
جرينوج H. GREENOUGH ثم امتداد نظرياته وأفكاره في القارة
الأوروبية على يد فان دي فالد، بيرنز، ماسيسوس H. VAN DE
.VELDE , P. BEHRENS , H. MUTHESIUS
يتطرق العلم في العصر الحديث إلى شئون البحث في الأسواق وفي
القواعد التي تتضمن انتشار المواد الصناعية.

هو علم حديث يبحث في النظام المنهجي لفن الشريط السينمائي، وفي الظواهر الهندسية، وظواهر علوم الطبيعيات وعلاقتها بالشريط. كما يكشف (علم الفيلم) عن الأساسات العلمية بين الفيلم وعلم الاجتماع ومتناقضاتها العلمية أيضا.

يبحث علم الفيلم في ثلاثة نقاط هامة هي:

- ١- العلاقة الهندسية بعلوم الطبيعيات وتقنية الشريط.
- ٢- تحقيق الإنتاج الفني، والدور الاجتماعي للفيلم، وأثره على التكتلات والمجموعات الشعبية.
- ٣- بحث ودراسة تاريخ الشريط السينمائي والتكوين الجمالي عبر الاسطاطيقا (الجماليات).

وتعنى التقنية في علم الفيلم دراسة المادة المستعملة، الصوت والصورة، كيفية العروض، المشكلات المتعلقة. ويجرى التجريب على الشرائط في دور العرض السينمائي، والنوادي ومعاهد الدراسات الفنية، ومحطات التلفزيون ومعاهد الإعداد الفني.

طبيعي أن تدخل في علاقة الشريط السينمائي بالمجتمع دياكتيكية وجدلية الفيلم والشرائح الاجتماعية، ونوعية الأفلام المؤثرة، ووضع البيئة ووضع الناس وأحوالها.

أما الدراسة البحثية في تاريخية الشريط السينمائي فهي تشمل التعريف بالتاريخ، والفنون المجاورة للشريط، والنقد السينمائي، ونظرية السينما، وفلسفة الفيلم.

يُعنى علم المسرح بأصل الظاهرة المسرحية، تحليلاً وكشفاً عن كل نواحي هذه الظاهرة، ومن زاوية علمية بحثة تتصل بعلوم الجمال، والاجتماع والتاريخ، والميكانيكا والاقتصاد.

يتطرق علم المسرح إلى كل ما يدور داخل المبنى المسرحي من إنتاج فكري وتقني. كما يبحث في العلاقات المؤثرة على مضمون وشكل الإبداع الفني المسرحي. وفي المعوقات والعقبات الفنية والتقنية التي تعوق أو تعطل من تطور المسرح، كجهاز ثقافي وتربوي وعلمي حديث. ومن الطبيعي أن هذا البحث العلمي قد دعا علم المسرح إلى الدخول في تخصصات علمية أخرى عرفها تاريخ العلوم، مثل الدراماتورجيا، ونظرية التمثيل، التربية، علم النفس، نظرية الإخراج، تقنيات خشبة المسرح، السينوجرافيا، سسيولوجيا المسرح، تاريخ المسرح، تاريخ الدراما.

وعلم المسرح اليوم في القرن العشرين، من العلوم الأساسية في تكوين الدراميين والممثلين والمخرجين، بل وكل العاملين في المؤسسة المسرحية.

علم النفس الاجتماعي في الفنون

SOCIAL PSYCHOLOGY IN ARTS

يُمثل علم النفس الاجتماعي في العصر الحديث أهمية خاصة كعلم قائم بذاته، حيث يتناول المشكلات التي تصعد وتنشأ، في استعانة بقواعد علم النفس وأصول وقواعد علم الاجتماع (السيولوجيا).

يدخل علم النفس الاجتماعي كموضوع في سلوك الإنسان، وما خلف هذا السلوك من عادات وفضة ومكتسبات واختلاف ثقافات، وموقف طبقات اجتماعية، بل وعمل الفرد نفسه. وتؤثر كل الفروق الناتجة عن المقارنات السابق الإشارة إليها في سلوك الفرد داخل مجتمعه.

وقد قادت الأبحاث النظرية إلى أن نفسية الإنسان أو الحياة النفسية له تكون نتيجة أحوال أو ظروف اجتماعية يمر بها. وهي من شأنها التأثير عليه والتدخل في آرائه وأحكامه على المستوى النفسى غير الظاهر. بل وفي أحاسيسه أيضا، وبالضرورة- تبعا لكل ما تقدم- في فكره.

ويبقى الإنسان في النهاية كعضو في مجتمع يخضع فيه لتأثير هام يجتاح نفسيته، قابلا لأن يمس كل هذا الجو والتأثير النفسى العام ليعكس علي تطوره وتقدمه في الحياة.

يُدرس علم النفس الاجتماعي في البلاد الاشتراكية (سابقا) منذ فترة وجيزة داخل جامعاتها كعلم حديث جدا. لكنه ككيان حى يمس الفنون والعاملين بها على وجه التأكيد. ونلمح هذا المساس في نقطتين هامتين:

الأولى، هي علاقة التكوين الفنى بالمشكلات الاجتماعية على المستوى النفسى الاجتماعي. والنقطة الثانية، هي المستوى الذاتى للفنان وعلاقته النفسية بالعمل والتكوين الفنى.

ويجب الاعتراف بأنه لم تبدأ حتى وقتنا هذا الكثير أو حتى القليل من الأبحاث التى تخصصت في علاقة علم النفس الاجتماعي بالفنون أو بالفنان.

علم النفس المرضى فى الفنون

PSYCHOPATHOLOGY IN ARTS

يتعرض الفن على اختلاف فروعہ وتخصصاته لعلاقات مع علم النفس المرضى. ويرجع أصل هذه العلاقة إلى القديم منذ ملاحظات فيلسوف اليونان أفلاطون، والتي يرى فيها أن العباقرة وتكويناتهم النفسية الداخلية تتصل بعلاقات وخطوط بالجنون، وبشروء الذهن. ولقد دلت الحقبات التاريخية على كثير من صحة آراء أفلاطون. وفى تأكيدات لا حصر لها من النظريين على أن أمثلة الإنتاج الفكرى أو الفنى للعباقرة الكبار كثيرا ما سجلت جنون ومتاعب نفسية عصورهم ضمن انتاجاتهم الإبداعية.

وبذلك على نماذج من أعمال فان جوخ ، موباسان، بوش

.VAN GOGH, G. MAUPASSANT, H. BOSCH

كما ترتكز الفرويدية على كثير من التحليل النفسى وعلم النفس المرضى أيضا.

ومنذ التعرف على (علم النفس المرضى) وعلاقته بالفنون، اتجه الكتاب والفنانون إلى إبداع شخصياتهم وتكويناتهم الفنية فى ربط بعالم المرضى النفسيين .. وهو ما أتاح إنتاجا فنيا له خصائصه المميزة، إضافة إلى المقارنات التى يضمنها الفنان الحالتين (قبل المرض وبعده). وهو ما يحدث فى أغلب الأحيان والحالات ، وما يثرى الفن حقيقة بخطوط نفسية وعلمية داخل الصلب الفنى والإنتاج الفكرى.

هو أحد فروع علم النفس (السيكولوجي) وهو علم يبحث في المتطلبات النفسية للعمل الفني ولعلوم الفنون. كما يتطرق البحث فيه إلى الخلفيات والمسببات في السلوك والتصرفات.

ويتضمن هذا البحث، التعمق- وبصورة علمية- في الموهبة أو الاستعداد الفطري، وفي الأحاسيس الداخلية، وفي القدرة الفنية، وفي الطاقة على حل المشكلات الفنية. لقد أظهرت السيكولوجيا الحديثة أن العملية الإبداعية تتركز في الكثير من مراحلها على نظام العمل عند الإبداع . أى أن الإبداع في جزئياته، والإنتاج في عناصره لا يسيران أو يتقدمان إلا بتواجد النشاط الانساني الفاعل والفعال والمستمر في التفاعل، وفي صورة إيجابية.

والخصائص السيكولوجية في إبداع الممثل تتمركز في موضوع الإبداع، وفي الممثل الذي يحمل بوسائل مهنته هذا الإبداع تطورا وترقية، بشرط أن يأتي ما يبعثه من إبداع في حالة توافق مع موضوع الإبداع ذاته.

ويعتبر قنسطنطين ستانسلافسكى أول المتعاملين مع علم نفس الإبداع في العصر الحديث، وبخاصة في فن الممثل. وقد خرج بنتائج تطبيقية هامة في هذا المجال، تُعتبر الأساس النظرى لطريقته المعروفة عالميا.

يسمى علم الأدب في التعبير الفرنسى BELLES- LETTRES. يرجع المصطلح إلى القرن الثامن عشر الميلادي، وهو يُطلق على

الآداب الجميلة، والعلوم المتصلة بالأدب والتخصصات ذات العلاقة الأدبية.

وفي العصر الحديث، بدأ التعبير يفقد معناه الأصيل، ويصيبه التحوير والتبديل، فأصبح يُستعمل في الأعمال التي تقوم مضموناتها على التسلية أيضا.

كما يُطلق التعبير أيضا على ما هو ليس بفن أدبي خالص على الإطلاق، أو مما يحمل الضئيل من معالم فن الأدب وأصوله.

GENERALIZATION

العمومية

العمومية هي إحدى اللحظات على طريق التكوين الفني، والتي تؤثر في الفنان بعناصر تمثل حقائق الحياة والمشاعر والأحاسيس اليومية.

والفنان يستوعب هذه العناصر ويضعها في محط النظر بالنسبة لتكوينه الفني.

تُضيف (العمومية) صفة ورقيا إلى العمل الأدبي أو الفني. إن التعبير الفني السليم - من ناحية المضمون - هو الذي يقدم في حاضره الحقائق الاجتماعية بعلاقاتها الهامة، والتي يكون الإنسان هو محور النقل فيها، حتى وإن لم يظهر هو بنفسه كأداة توصيل، كما في الفن التشكيلي مثلا وفي فن الموسيقى أحيانا. لكن هذه الخصائص الجادة هي التي تفرق بين الجيد والغبث، والناجح والهابط، إما بوجودها في العمل الفني السليم، وإما باختفائها في التكوينات الضعيفة. وعلى هذا يظهر الفن التجاري في رؤية غير صادقة، وبعناصر سطحية لا تمت إلى العمق ولا تصل أبدا إلى الجذور.

وفى أحيان كثيرة لا تستطيع العمومية وحدها أن تُقدم فنا ناجحا لتحقيق به شكلا من أشكال الإنتاج الفنى. وهو ما يُرى بوضوح فى الشعر وفى الفنون التشكيلية. الأمر الذى يقتضى معه- عند هذه الفنون- البحث عن شكل مكثف غزير الجودة والأصالة لتكملة عملية التكوين، مثل استعمال الرمز أو أحد أشكال التجريد ، أو اعوجاج فى الشكل.

SENTIMENTALISM

العواطفية (العاطفية)

تدخل فى العاطفية الحساسة، رقة العواطف، أو الحالة النفسية التى تنتاب الشخص العاطفى.

والعاطفية تيار أدبي ساد فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر الميلادى وبدايات سنوات القرن التاسع عشر الميلادى. شاع التيار نتيجة تأثير ما خلفه عصر النهضة الأوروبى من إيضاحات علمية لأحاسيس الفنان وعواطفه، فى رغبة لاستعمال هذه الأحاسيس فى شىء نافع تجاه المجتمع الحديث فيما بعد عصر النهضة، من خلال الآداب والفنون .

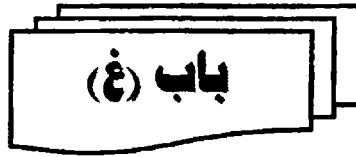
انبثق تيار (العاطفية) فى إنجلترا. وفى عام ١٧١٥م على وجه التحديد منتشرا فى المجلات الأسبوعية التى كانت تعالج الأخلاقيات والاجتماعيات آنذاك.

ثم تظهر عناصر التيار فى روايات ريتشاردسون، ماكفرسون، طومسون وكتابات يونج

S. RICHARDSON, J. MACPHERSON, J. THOMSON, E. YOUNG

ينجذب إلى التيار في فرنسا جان جاك روسو J.J ROUSSEAU، وجوته
GOETHE في ألمانيا.

وتاريخيا ، يرتبط تيار العاطفية بالإصلاح الاجتماعي في مهمته
ووظيفته. وهو ما يعنى إعداد وتدفئة عواطف الطبقة الوسطى في اتجاه
مضاد لطبقة الإقطاع. بما يُعبر عن رغبة الفرد وعواطفه في الانطلاق
إلى الحرية وتجاوز كل ما يقف في طريقة من عقبات.
واجه التيار في إنجلترا بقايا طبقة الإقطاع. أما في فرنسا فانه
يتلاءم مع الإعداد والتمهيد للثورة الفرنسية. وفي ألمانيا يكون بمثابة
مؤازرة لتيار الثورة الإنسانية للطبقة المتوسطة.



STRANGENESS

الغرابية

لا نقصد بمصطلح الغرابية المعنى السلبى للفظة والذى يعنى
الفتور أو البرود. بل المقصود تحديدا هو المعنى الإيجابى الذى يشير
إلى عدم الروتين والتفرد.

والغرابية هي إحدى العناصر الدالة على قوة التعبير فى الفن. بل
هي أحد أهم الخصائص في هذا التعبير. إذ هي تثير في المشاهد أو
المتفرج شهية المعرفة إلى الشيء الجديد.. حتى ولو كان جيدا من
القديم.. وإلى شيء غير معروف في الجديد. إنها بذلك تربط المشاهد
بكل ما يجرى أمامه، إضافة إلى استثارته. وهي على ذلك تُصبح وحدة
بين المعروف وغير المعروف.. وبين المؤلف وغير المؤلف. إن
الجديد عن شخص نعرفه في الحياة يكون غريبا ومثيرا لنا لأنه جديد.

ومصدر الغرابة الحقيقية في التكوين الفني هو الأصل في المضمون . وكلما تحدث المضمون أدبيا أو فنيا أو دراميا عن أجد الحقائق الاجتماعية، أو عن أحدث مشاكل مجتمع ما، كان مضمونا واقعا وعصريا.

تحتوى الغرابة على الديناميكية والحركة في الداخل. سواء كانت المادة أدبا أو شعرا أو مسرحية أو شريطا سينمائيا أو رقصة من رقصات الباليه. وكلما احتوى هذا المضمون على مشكلات حيوية أثرى (الصراع الفني) من الغرابة.

GROTESQUE

غرابة الشكل (جروتسك)

تعبير (غريب الشكل، عجيب الشكل) موجود كنوع من نوعيات الاسطاطيقا. وهو نوع تغلب عليه الكوميديا أو الضحك أو السخرية نتيجة طبيعية للمتناقضات التي تكمن في النوع، بما يؤثر في النهاية بتأثير (الإضحاك).

توحى (غرابة الشكل) بالخوف بصفة عامة. وتدخل الفظاعة في غريزة الخوف، والتي تقابلها في التأثير سخرية وازدراء مضحك. كما تتواجد أحيانا وحدة تجمع بين مُحركات العظمة وعدم القيمة في آن واحد، الأمر الذي يثير المُشاهد.

تتعارض غرابة الشكل في الفن مع تصرفات اليوم والسلوك العادى للفرد في حياته الاجتماعية التي يعيشها. ومثل هذه الفروق هي التي تصل بالمتفرج إلى عدم تصديق الأدب أو الفن، فينصرف عنه مستهترا مستهزنا بما يُقدم له، حيث يفقد المصادقية أو الإحساس الصحيح.

كما قد يحدث أحيانا أن يحتوى الفن على غرابة في الشكل كأحد عناصر البناء الدرامى أو التكوين الفنى. وهو ما لوحظ فى تاريخ الفنون منذ بداياتها. إلا أنه من حسن الطالع أن الأدب قد عرف هذا النوع الغريب مؤخرا. ووقف فى مواجهته ومعارضته بشتى الوسائل. وقد أطلق فيلاند CH. M. VIELAND على هذا النوع تعبير (حلم العقل الفظيع) ، رافضا تحقيقه فى الآداب والفنون.

ومع أن الشاعر الفرنسى فكتور هوجو قد أثنى على هذا النوع من الغرابة. وفضلا عن استعمال بعض الدراميين الحديثين كبرخت له استعمالا جيدا، كما يتضح فى درامته المعنونة (أوقفوا صعود أرتورى أوى) أو فى درامته الفاضحة للفاشية(الرايخ الثالث) حيث الضعف والغرابة واللاإنسانية هى سلوك الفاشية. إلا أنني أرى أن النوع لا يصلح لكل الأعمال الدرامية، خاصة عندما يعجز عن التعبير عن الشخصيات السوية فى المجتمعات. لكنه مع ذلك- وأقصد الجروتسك - يصلح للتعبير عن الشذوذ والشواذ. وهم فى رأينا قلة لا يجب أن تعم أو تزيد نسبتها المحدودة فى درامات العصر.

لقى هذا النوع مكانا له على خارطة المسرحيات المنافية للعقل والمعقول، رغم إدانة كثير من المسرحيين له، باعتبار أنه ليس أكثر من (فوضى) مشاعر مضطربة مريضة تحاول تحقيق جديد فى الدراما.

يُشبه الكاتب السويسرى فردريك دورينمات F.DURRENMATT

هذا النوع بقنبلة ذرية مُدمرة لكل ما حولها من معالم.

وغرابة الشكل موجودة فى الأدب. وبخاصة فى الآداب القديمة فى الشرق الأقصى (ماهاباراتا، رامايانا) فى الهند. كما تواجدت فى القرون الوسطى. ثم فى أوروبا عند آداب هوفمان ، بلاك، سوفيت، بو، جوجول، بخنر، يونيسكو، بيكيت، ماكس فريش، هارولد بنتر.

E. T.A . HOFFMANN, W. BLAKE, J. SWIFT, E. A. POE, N. V. GOGOL, G. BÜCHNER, E. IONESCO, S. BECKETT, M. FRISCH, H. PINTER

تظهر (غرابة الشكل) في الفن التشكيلي عند رفايللو والرسام

بوش وجويا

RAFFAELLO, H. BOSCH, F. GOYA

ونعثر في الفنون الموسيقية الحديثة على غرابة الشكل في أعمال المؤلفين الموسيقيين ريتشارد اشتراوس، بارتوك، بروكفيف

R. STRAUSS, B. BARTOK, A. A. PROKOFIEV.

LYRE

الغنائية

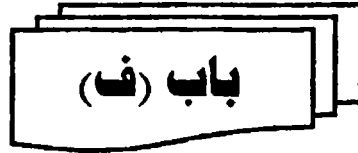
أصل الكلمة اليونانية LANT. وهي بمعنى أحد الأنواع الأدبية. وأحيانا ما يُطلق تعبير (الغنائية) على القصيدة العاطفية. يتحدد معيار الغنائية في تواجد أعظم أهميات الهدف فيها، واحتوائها على المراد من الفن. وهو التعبير الذي أشار إليه الشاعر والدرامي الألماني يوهانز روبرت بيشر JOHANNES ROBERT BECHER (١٨٩١/٥/٢٢-١٩٥٨/١٠/١١م) " إنه بالمستطاع التعرف على الغنائية من دون بقية الأنواع الأدبية، بما تحتويه من موضوعية خلقة ناتجة عن امتلائها وثرانها بالهدف والمرام".

على هذا نرى الغنائية وقد فاقت كلا من الملحمة والدراما. فالبطل في الغنائية تحكمه انفعالاته التي تحضر وتأتي بالصورة المنعكسة إلى الأذهان وفي فورية. بل وغالبا ما يكون الملقى هو صانع الفكر الأدبي نفسه. ومع ذلك ، فلا يحق لنا أن نرى الغنائية بمقدار

انعكاسات وانفعالات الملقى. إذ أن الأهم فيها هو حقيقة (النموذج) فهي بطلها الأدبي.

والغنائية (كحالة) أو (كوضع) وليست كنوع أدبي موجودة في القصة، وفي الرواية، وفي كل من الدراما والملحمة والموسيقى والفن التشكيلي. وهي حالة (متعدية) في الموسيقى، تماما كالفعل المتعدى في لغتنا العربية.

وأخيرا فإن (الغنائية) تُطلق على الأعمال التي تتسم بالمعقولية والمنطق وتمتلى بالوعي والفكر الفنى المعبر عن الحس وعن الوجدان.



FARCE

الفارس

أحد أنواع الكوميديا في المسرح. وهو نوع يعتمد على المواقف في إبراز المسرح والفكاهة وأسبابهما، أكثر من اعتماده على كوميديا الشخصية.

يعود أصله إلى عصر القرون الوسطى، وإلى المسرحية الشعبية الفرنسية في القرن الخامس عشر الميلادي. والفارس مبالغات حديثة مضطربة، غير مستقيمة وغير ناضجة، يتضمن أهدافا نقدية وساتيرية. وأحيانا ما يستعمل الفارس الحدود الواقعية أو أشكالها، كما يمتد أحيانا أخرى إلى عالم الحكايات، أو ما يشبه عالم الخرافات FAIRY- TALES، أو عالم الخيال FANTASY. في عروض (الفارس) أحيانا كثيرة ما كان يقدم السفهاء والمهرجون مشهدا قصيرا وسط فصول العرض، يهدف إلى زيادة كمية الكوميديا ليس إلا.

وفى العصر القريب، نعرف نوعين من الفارس فى الأدب العالمى المسرحى. النوع الأول، وهو درامات فرنسية ظهرت فى القرن التاسع عشر الميلادى عُرفت باسم (كوميديا الزواج) ، ووجدت طريقا لها فى البلاد الألمانية الواطنة والمسماة LOKALPOSSE . وهى أعمال درامية استعملت المفارقات المكانية لاستدرار الضحك والفكاهة. أما النوع الثانى، فقد اهتم بإيراز عالم الروح والأحلام MAGIC ، وكذا عالم الأساطير الدنيوية. وهو ما نعثر عليه فى أعمال الدراميين فرديناند رايموند FERDINAND RAIMUND (١٧٩٠-١٨٣٦ م)، يوهان نبوموك نستروي JOHANN NEPOMUK (١٨٠٢-١٨٦٢ م). NESTROY

VARKONYI ZOLTAN

فاركونى زولتان

ممثل ومخرج ومدير مسرحى وسينمائى مجرى. (١٩٢٠-١٩٧٩ م). حائز على جائزة الدولة كوشوت KOSSUTH مرتين ، وعلى لقب فنان قدير. انتهى من دراسته فى أكاديمية الفنون المسرحية والسينمائية ببودابست فى عام ١٩٣٤م والتحق كعضو بالمسرح القومى المجرى. وعين مديرا لمسرح موداتش MADACH فى الفترة من عام ١٩٤١ حتى عام ١٩٤٤م. بعد عام ١٩٤٥ تحرير المجر بعد الحرب العالمية الثانية، يُعين مديرا لمسرح الفن المجرى. وقد أتاحت له هذه الوظيفة ليصعد بأربعين كاتباً درامياً عالمياً على خشبة المسرح المجرى. عمل بعد ذلك فى الفترة من ١٩٥٠ إلى ١٩٦٢ م مخرجا بالمسرح القومى المجرى. ثم مخرجا أول للمسرح الكوميدى بدءا من

عام ١٩٦٢م. ممثل مسرحى وسينمائى وتلفزيونى. مخرج متميز
بالشخصية الابتكارية الدقيقة في تحليل العرض وفق تفسيرات الكاتب
الدرامى. درس منذ عام ١٩٤٥م فن التمثيل في أكاديمية الفنون
المسرحية والسينمائية ببودابست.

أهم أدواره التمثيلية في المسرح:

- ١- أوزوالد OSVALD في الأشباح- ابسن.
- ٢- هنرى الرابع TV. HENRY في مسرحية هنرى الرابع- بيرانديللو.
- ٣- هليستاكوف HELSTAKOV في المفتش- جوجول.
- ٤- موسكا MOSCA في فولبون VOLPONE أو عبدة الذهب- لبين
جونسون
- ٥- سيرانو دو برجراك CYRANO DE BERGRAC في سيرانو دو
برجراك- إدمون روستان
- ٦- هجنز HIGGINS في دراما برناردشو المعنونة بيجماليون
PYGMALION
- ٧- ميبيوس MOBIUS في علماء الطبيعة- دورينمات.
- ٨- أيزنرينج EISENRING في بيدرمان ومشعلو الحرائق- ماكس
فريش.

INTERVAL

فاصل

نعنى به في المسرح، الفترة الفاصلة أو الفسحة بين فصلين
مسرحيين. وهذا الفاصل تحدده في كثير من الأحيان متطلبات تغيير
المناظر، والانتقالات المكانية التي تحدث أثناء سير المسرحية عرضاً.

هذا النظام الذي نعرفه اليوم في المسرح المعاصر بالنسبة للفواصل ، لم يكن بوضعيته الحالية في عصر النهضة. إذ كان الممثلون آنذاك يخرجون من المسرح، ثم سرعان ما يعودون مرة ثانية إلى نفس الخشبة. ثم يبدأ مشهد المهرجين الذي كان يمثل المشهد الإضافي في فترة الاستراحة.

لم يأخذ نظام الفاصل زمنه ومداه الذي نعرفه اليوم في حياة المسرح، إلا بدءاً من عام ١٦٣٠م في فرنسا. ثم سرعان ما انتقل نظام (الفاصل) في مسرحها إلى المسارح الأوروبية الأخرى، وبدون استعمال - حتى ذلك الوقت - للستارة الأمامية في المسرح. هذه الستارة التي ظهرت في المسارح الإيطالية بعد ذلك في بدايات القرن الثامن عشر الميلادي، لتحدد مكان الفاصل أو الفصول، ولتتم تغيير الديكورات والمناظر بعيداً عن أعين الجماهير، إضافة إلى موسيقى تغزف وقت الاستراحة. وفي عام ١٨٧١م بدأت المسارح الأوروبية في إلغاء الموسيقى وقت الاستراحة أثناء تغيير المناظر أو الديكور المسرحي، كما حدث في المسرح القومي المجري ببودابست. ومنذ ذلك الوقت، والفاصل بين فصول المسرحية يُعتد به كاستراحة منفصلة تماماً عن علاقات العرض المسرحي، حيث تذهب فيها جماهير النظارة إلى البوفيهات أو التدخين أو إلى ما يحلو لها أن تفعله.

VANESSA REDGRAVE

فانيسا ريجريف

ممثلة إنجليزية من مواليد مدينة لندن في ٣٠/٦/١٩٣٩م. ابنة الممثل الإنجليزي السير ميكائيل ريجريف. انتهت من دراستها في المدرسة المركزية للإلقاء والدراما عام ١٩٥٧م

A CENTRAL SCHOOL OF SPEECH AND DRAMA

عملت على بعض المسارح الإنجليزية، وأهمها مسرح استراتفورد أون أفون STRATFORD- ON- AVON مثلث دور روزاليندا ROSALINDA في كوميديا شيكسبير (كما تهوى AS YOU LIKE IT) المحررة عام ١٥٨٨م.

أهم أدوارها في المسرح:

- ١- هيلينا HELENA في حلم منتصف ليلة صيف لشيكسبير
- ٢- إيموجين IMOGEN في سمبلين CYMBELINE لشيكسبير أيضا.
- ٣- نينا NYINA في طائر البحر لتشيكوف.

POMPOSITY

فخامة (أبهة)

هي أحد العناصر في علم الجمال. والتعبير بها ينصب على الإنسان والأشياء معا، لتحديد خاصية أو خصائص معينة من واقع الحكم على الشخص أو الشيء عندما يكون هذا الشيء (أو الشخص) فخما عظيما كبيرا.

استعمل تعبير (الفخامة) في العصور القديمة لوصف النجوم والجمال. كما أطلق على الأمكنة في التاريخ البعيد. وصادف التعبير به عن القوة الكامنة أحيانا في العواصف والأمواج والنيران.

وفي الفنون، فقد جرى العرف على استعمال التعبير في حالتين: الأولى عندما يتصف التكوين الفني بالطبيعية أو الاجتماعية، في إبراز عبر وسائل جيدة التوصيل . والحالة الثانية التي ينطق فيها عمل فني بالعظمة الخارقة تعبيراً، كما في فن العمارة مثلا.

عانى تعبير (الفخامة) كثيرا من الفنون القديمة وفي العصور الوسطى. لم تكن له حدود أو مقاييس آنذاك. كانت القوة عند الإنسان ... هذه القوة الكامنة في القضاء والقدر والآلهة هي الأساس في الفخامة. اختلفت الآراء في تعريف الفخامة عند الفن الرومانتيكي في القرن التاسع عشر الميلادي. إذ كانت النظرية السائدة للفخامة أن تكون لأحسن والأرفع.. أى لكل ما يسمو ويرتفع عن العاديات. فإذا ما حللنا في مقارنة بين نظرة كانط I. KANT وآراء الرومانتيكيين، اهتز التعبير الحقيقي للفظه ومعنى (الفخامة).

FRANCOIS- JOSEPH TALMA

فرانسوا جوزيف تالما

ممثل فرنسي شهير. من مواليد باريس في ١٥/١/١٧٦٣ والمتوفى في باريس في ١٩/١٠/١٨٢٦ .. قضى وقتا طويلا من طفولته في إنجلترا وقد أثرت على إبداعاته هذه الفترة، فجعلته يحاول نقل التأثير الإنجليزي في شخصيته إلى آفاق المسرح الفرنسي، وبخاصة في المعاملة العصرية للدرامات التاريخية القديمة.

صعد على خشبة المسرح الفرنسي في مسرح الكوميدي فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE كأحد طلاب المدرسة الملكية للدراما. ÉCOLE ROYALE DRAMATIQUE عام ١٧٨٧م في مسرحية الشاعر والدرامي الفرنسي أرويه فرانسوا ماري فولتير AROUET FRANCOIS- MARIE VOLTAIRE .

(١٦٩٤ - ١٧٧٨م) المعنونة (- MAHOMET محمد .. صلى الله عليه وسلم). ثم يودع المسرح والحياة المسرحية في عام ١٧٨٩م

ولعشر سنوات كاملة. وخلال هذه الفترة يتكون في فرنسا مسرح الجمهورية THEATRE PEUBLIQUE فينضم تالما إلى عضويته. وفي نفس الفترة يكون قد كوّن صداقة حميمة مع الإمبراطور نابليون .NEPÓLEON

يعود تالما بعد ذلك مرة أخرى إلى مسرح فرنسا العتيق الكوميدي فرانسيز ، لبدأ مرحلة هامة من مراحل حياته التمثيلية. فيتخصص في تمثيل الأدوار الكلاسيكية العويصة في الدرامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة (السيد LE CID ، سنا CINNA ، بوليكت POLYEUCTE لبيركورني PIERRE CORNEILLE) ، (أندروماك ANDROMAQUE ، بريتانيكوس BRITANNICUS ، بيازيد BAJAZIDE لجان راسين JEAN RACINE)

FREJKA JIRI

فرايكا جيرى

(١٩٠٤/٢/٥ - ١٩٥٥/٦/٣م) مخرج تشيكى درس الفلسفة في جامعة براغ. يؤسس وهو لما يزل طالبا بالسنة الجامعية الأولى - فرقة تجريبية مسرحية في عام ١٩٢٣م. ويُعتبر هذا التاريخ هو نقطة البدء في المسرح التجريبى التشيكى حتى اليوم. ثم يؤسس فرايكا جيرى عدة مسارح تجريبية صغيرة للجيب في الفترة من ١٩٢٥ إلى ١٩٢٩م. عملت بنظام مستمر دائم وفي صورة رسمية بمساعدة الدولة.

في عام ١٩٣٠م يتعاقد جيرى مع المسرح القومى براغ. وفي هذا المسرح يتاح له تقديم الأعمال التجريبية التى تحمل تيارات عصرية وتقدمية في كل الفروع المسرحية. وقد برزت في هذه

التجريبية وسائل التقنية الحديثة، وبخاصة في الإضاءة المسرحية، والتجديد في أشكال خشبات المسارح وتعصيرها إخضاعا للدراما الحديثة، والتوصل إلى أشكال جديدة في تقنية التأثير والأداء التمثيلي في فن الممثل والباننومايم، والمايم، والارتجال العاقل.

ويعتبر فرايكا جيرى واحدا من مطوري المسرح الحديث إلى جانب زملائه القدامى أميل بوريان (EMIL BURIAN ١٩٠٤ - ١٩٥٩م) جندريش هونزل (INDŘICH HONZL ١٨٩٤ - ١٩٥٣م)، جان فاريش (JAN WERICH (من مواليد ١٩٠٥/٢/٦م).

بعد الحرب العالمية الثانية، يعمل فرايكا جيرى في مسرح فينوهراديش (DIVADLO NA VINOHRADÉCH. ثم يتركه إلى مسرح كارليني هودابنى في براغ (KARLINI HUDEBNI DIVADLO. لم يسلم المخرج الفذ من التهم التي رمته وقذفته بالباطل في المهنة، وبالشكلية في فن أجاده واحترق من أجله. الأمر الذي جعله ينهى حياته الرائعة بيديه.

FRIEDRICH NITZSCHE

فردريك نيتشه

(١٨٤٤ - ١٩٠٠م)

عالم الآداب الجمالية والفيلسوف الألماني، وأحد المساعدين الأوائل للطبقة الوسطى الألمانية. وهو من المعضدين البارزين لهذه الطبقة في وجه البرجوازية التي خطت في العصر الإمبريالي وعصور الاستيلاء والاستعمار. وذلك بفضل من فلسفته التي تشير إلى أن السلطة الإمبريالية تفترس مجموعات الشعوب وتكتلاتها، وأن حركة التاريخ يجب أن تتبع وتخرج من داخل الإنسان عبر حفاظه على

الكفاح مستمرا، ليضمن بقاء نفسه في مواجهة وهجمة سياسات الاستيلاء، حتى على النفس البشرية .

وهو لهذا يفسر إعداد الإنسان القوى والأقوى من قوى الطبيعة SUPERMANN. هذه هي الجوانب الهامة في ثقافة فلسفته.. هذه الفلسفة التي سادت في السنوات العشر الأخيرة من القرن التاسع عشر الميلادي ضد سياسات الإمبريالية وأشباح الأيديولوجية الفاشية المتأخرة.

قدم نيتشه جهودا تعليمية لها وزنها العلمي بتدريسه مادة علم (الفيلولوجيا الكلاسيكية)، حيث بحث في دراسة نشأة وتطور الآثار الأدبية في الثقافة اليونانية القديمة. مُضيفا بأبحاثه نظريات جديدة في تحليل الآداب اليونانية القديمة، ومؤكدا تعارض وجهة النظر الديونيزوسية (نسبة إلى الآله ديونيزوس آله الخمر والكروم) مع الإنسانية الكلاسيكية.

كما تعارض نيتشه تعارضا قويا مع نظريات فاجنر R. . WAGNER وموسيقاه .لاعتباره موسيقى ريتشارد فاجنر فنا رومانتيكيا يعلن عن ثقافة مينة منتهية، شأنها شأن تيارى الرمزية أو الطبيعية.

الفرق المسرحية المتجولة THEATER STROLLING TROUPE

المقصود في المسرح بالفرق المسرحية المتجولة، هي الفرق المسرحية التي ليس لها مبنى مسرحيا ثابتا في مكانها لتقدم عليه عروضها الفنية.

لذلك تلجأ هذه الفرق إلى السفر الدائم إلى الريف أو الأقاليم أو المحافظات في الداخل، كما تسافر إلى دول خارجية لتحافظ على دوامها و(استقرارها) المتنقل.

بدأت ظاهرة (الرحيل مع الفن المسرحي) في القرن الثامن عشر الميلادي، وتوسعت الظاهرة انتشاراً في القرن التاسع عشر الميلادي. وأخر ظواهر هذه الفرق (فرق المسرح الشعبي) التي كوّنوها أستاذنا زكي طليمات (رحمة الله عليه) في عام ١٩٤٧م لتظل عدة سنوات تجوب كل أنحاء ريف مصر. ولم يقض على هذه الفرق إلا عندما خرجت على قانونها وناموسها، فاستقرت لتقدم عروضها في العاصمة القاهرة.

وفرقة جواله مصرية قريبة العهد هي الأخرى هي فرقة المسرح المتجول التي أدارها الفنان عبد الغفار عودة، وأغابها في نهاية ثمانينيات القرن الماضي قرار وزارى بجرة قلم لا تعرف معنى المسرح.

فرق الأطفال المسرحية CHILDREN'S THEATRE TROUPE

ونعنى بها الفرق المسرحية للصغار. انبثقت هذه الفرق (موضحة) في فن المسرح في القرن الثامن عشر الميلادي. تكونت هذه الفرق من الأطفال ما بين سنى الخامسة والعاشره، لتقدم مسرحيات قصيرة خفيفة وكوميديّة وبالیهات ومشاهد أوبرالية. انتشرت هذه الفرق في فرنسا وألمانيا. كان مديروها من الأطفال أنفسهم . إلا أن المديرين كانوا أطفالاً أشداء في المعاملة، فعاملوا

أعضاء الفرقة كالأسرى أو السبايا. حتى أن تاريخ المسرح يسجل بعض الوفيات بين الأطفال في هذه الفرق من سوء المعاملة القاسية. أشهر هذه الفرق، فرقة نيكوليني NICOLINI، وفرقة سبستيانى SEBASTIANI. وهما فرقتان ألمانيتان. ومن أشهر الفرق الفرنسية نجد فرقة بويوليه BEAUJOLAIS.

FREUDISM IN ARTS

الفرويدية في الفنون

سيجموند فرويد SIGMUND FREUD (١٨٥٦ - ١٩٣٩م) طبيب أمراض عصبية نمساوي، مؤسس طريقة التحليل النفسى PSYCHOALYSIS وصاحب النظريات الفرويدية المنسوبة إلى اسمه.. هذه النظريات التي جالت ودارت في روح الإنسان ونفسه ومتعلقاتها وعلاقتها بعلم النفس وعلم طب التحليل النفسى. اشتغل فرويد بمشكلات الفن والفنان وقضاياهما. متخذا من هذه المشكلات الداخلية المختلفة عند الفنان مجالا لأبحاثه، وهو ما يتصل فعلا بالشخصية الفنية. على اعتبار أن عدمية التناسق إنما تدخل أيضا في مكونات التشكيل الفنى، وأن الفنان بغير مستطيع - ساعة ولحظة الابتكار - التنازل أو الهروب من ماضيه الحياتى أو من ذاته الكامنة فيه منذ ولادته، وخبرته وممارساته ونشأته رابطا بين الفن والتحليل النفسى برباط وثيق لا يمكن غض البصر عنه أو إهمال تأثيراته. لأن هذا التحليل في شخصية الفنان يرمى بالتعقيدات في طريق الفن، كما يتخلص المريض من مس عصبى أو وسواس. وفى رأى فرويد أن نشأة الفرد وما يعترىها من علاقات بينه وبين أسرته، وما ينتج عن هذه العلاقات من عقْد وترسبات، إنما تسجل

في واقع النفس البشرية ما يعيقها حقيقة عن التكوين الفني الجمالي المكتمل. وقد استشهد فرويد على ذلك بتحليلاته النفسية التي أجراها على الفنانين ميكلانجلو، دستوفسكى. حيث يرى أن علاقة الثاني بأبيه كانت علاقة فظيعة بقت داخل نفس دستوفسكى، وهي العلاقة المرتبطة بلفظة (العقاب). الأمر الذي تجسد مستقبلا في أعظم أعماله الأدبية (الجريمة والعقاب). بل ولا أغالى إذا قلتُ في كل أعماله الفكرية بجرعات نفسيه مختلفة. إلى جانب ما قدمه فرويد من تحليلات نفسية لشخصية (أوديب) في المسرح الإغريقي القديم.

ولعل العارفين بشخصية الكاتب الدرامى المصرى ميخائيل رومان يكتشفون في سهولة ويسر من خلال دراماته جميعها- وبخاصة درامتى الدخان والزجاج- التأثير النفسى لعلاقة الكاتب بأسرته بل وفي حالة (العقاب) أيضا.

FRIEDRICH SCHILLER

فريدريك شيللر

شاعر ومؤلف درامى ألمانى.(من مواليد مارباخ MARBACH في ١٠/١١/١٧٥٩ . والمتوفى في فايمر WEIMAR في ٩/٥/١٨٠٥م). أحد دعائم الكلاسيكية الألمانية وواحد من أعظم كتّاب الدراما في القرن الثامن عشر الميلادى. يحتل شيللر قائمة كتّاب الدراما في مسرح مانهايم MANNHEIM في الفترة من ١٧٨٣ حتى ١٧٨٥م. إضافة إلى اشتغاله بوظيفة الدراماتورج في نفس المسرح.

عمل إلى جانب فولفجنج هاربيرت فون دالبرج WOLFGANG HERIBERT VON DALBERG المدير الفنى لمسرح مانهايم، والكاتب الممثل المخرج الألمانى أوجست فيلهالم إيفلانـد

AUGUST WILHELM IFFLAND (١٧٥٩/٤/١٩ - ١٨١٤/٩/٢٢ م)
في ترقية مسرح مانهايم. في عام ١٧٨٤ م يلقي محاضرة فنية بعنه ان
(كيف يؤثر مسرح مستمر في الجماهير؟) **WAS KANN EINE GUTE**
STEHENDE SCHAUBUHNE EIGENTLICH WIRKEN.

تتجمع فلسفة دراماتورجيتته في (المسرح كمؤسسة أخلاقية)
DIE SCHAUBUHNE ALS EINE MORALISCHE ANSTALT
BETRACHTET.

وتظهر هذه الفلسفة في كل دراماته التي كتبها. وعلى ما تقدم
يحمل مسرحه جانب التعليمية ومدرسة الحكمة والفضيلة للجماهير،
يقودها ويتقدمها نحو مثل أخلاقية عليا في الحياة، تكون نبراسا للهداية
ومفتاحا لطريق الإنسانية الحقّة. على اعتبار أن المسرح- في
دراماتورجية شيللر- قيادة إلى الشعور القومي الوطني، والتربية
السليمة للجماهير هي واحدة من مهماته الأولى ومبررات وجوده على
الإطلاق. ورسالته النظرية التي حررها شيللر عام ١٧٨٥م حول
REPERTORIUM DES MANNHEIMER (ريبيرتوار مسرح مانهايم)
THEATERS هي الأصل في تاريخ فن التمثيل الألماني.

يقترح جوته عليه في عام ١٧٩٤م قبول الإدارة الفنية لمسرح
فايمر **WEIMAR**. ومع أن الاقتراح لم يتحقق، إلا أن شيللر ظل
عاملا مخلصا لأهداف مسرح فايمر، بدراماته، واستشاراته، ونظرياته
في الفن المسرحي المتطور.

تبادل شيللر مع جوته كثيرا من الرسائل والخطابات المتبادلة
بينهما حول قضية المسرح والدراماتورجيا. وفي السنوات الأخيرة
طُبعت هذه الرسائل والخطابات في كتاب صدر بعدة لغات أجنبية حية.

فسفولد أميليافتش مايرهولد

VSZEVOLOD EMILJEVITCH MEJERHOLD

مخرج سوفيتي، وصاحب نظرية هامة ورائدة في المسرح العالمي. درس القانون. ثم درس فن التمثيل في مدرسة دانتنسكو. بدأ حياته بالتجارب التعبيرية في المسرح. ثم أصبح تلميذا للروسي ستانسلافسكي. وصل مايرهولد بعد تجارب عديدة إلى فكرة (التياترالية - THEATREALISM). وبدلاً من البحث عن الحقائق الصغيرة في الحياة اليومية العادية، اتجه إلى البحث عن أهميات السخرية والتهكم في صلب المواقف الدرامية. عادي الطبيعية، واعتبرها عدوة الدراما العصرية. كما اعتبر ممثليها قراءً للنصوص المسرحية ليس إلا. عمد إلى خلط كثير من المذاهب والتيارات، مثل المسرح الإليزابيثي، ومسرح الشرق الأقصى، والمسرح الأسباني في عصر النهضة، والمسرح الروسي الشعبي قبل الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧م. وبذل كل هذه الاجتهادات في محاولة لتقعيد أسلوب إبداعى ثرى بالترف، غنى بالأناقة والرشاقة في العرض المسرحي.

كان مايرهولد أول من أطلق تعبير (مؤلف العرض المسرحي) على المخرج المسرحي، استعمل التعبير لنفسه. وأول من جرب في (الآلية الحيوية - البيوميكانكا BIO-MECHANICA)

وقد اهتمت هذه (الآلية الحيوية) بالجسد المعتدل والصلب للمتدرب الممثل، وفق نظام عصبي سليم قادر على إجراءات الفعل المنعكس أو اللاإرادي REFLEX، والحاضر دائماً في نضارة مفعمة بالنشاط، والقابض على ناصية الجسد بكل انفعالاته وتغييراته على خشبة المسرح.

قدم ماير هولدا كثيرا من الدعائية السياسية للثورة الاشتراكية .
وعمل في آخر حياته في الأوبرا مع ستانسلافسكى، ومات في ظروف
تراجيدية قاسية يوم ٢ فبراير من عام ١٩٤٠م.

INIERLUDE

فصل إضافي (إنترلود)

المقصود به هو الفصل الإضافي الذي يتخلل فصول المسرحية
العادية. أحيانا ما كان يُعتبر هذا الفصل الإضافي (فترة فاصلة) بين
الفصول الأساسية. واستعمل فن الموسيقى نفس التعبير والوظائف
للفصل الإضافي في المسرح، حين قدمت الموسيقى (لحنا إضافيا) يمثل
قداسا أو قطعة موسيقية عُزفت بين أجزاء المسرحية.

ينتمي الأصل في الفصل الإضافي إلى المسرح في العصور
القديمة. وأول من أضافه إلى الدراما في المسرح هو الشاعر التراجيدي
الإغريقي أجاثون AGATHON في عام ٤٠٠ قبل الميلاد، مستعملا
اللحن الإضافي الموسيقى في الدراما.

وفي عصر القرون الوسطى بدءا من القرن الثالث عشر
الميلادي ينتشر الفصل الإضافي بين فصول المسرحيات الدينية التي
كانت تقدمها الكنيسة في الشكل الكوميدي، الذي يصل إلى الفجاجة
أحيانا، وإلى الكلام الصريح أحيانا أخرى، وفي ارتفاع بطبقة الصوت
في معارضة جريئة للتاريخ الديني المقدس.

عُرف الفصل الإضافي باللغة اللاتينية باسم (إنترلوديوم
INTERLUDIUM)، وأحيانا باسم (إنترميديم INTERMEDIUM).
بعد ذلك اتخذ اسمه من الشكل اللغوي الشعبي للغات المختلفة.

ففي أسبانيا عُرف باسم (انترمز ENTREMES) وفي القرن الخامس عشر الميلادي أطلق الإنجليز على الفصل الإضافي تعريف (انترلود INTERLUDE) ويعزى إلى الانجليزي جون هاي وود JOHN HEYWOOD الارتفاع بالنوع الأدبي وترقيته إلى الشكل الأمثل. وفي فرنسا ينتشر الفصل الإضافي في البلاط الملكي الفرنسي منذ بدايات القرن السابع عشر الميلادي، في استراحات عروض الباليه .BALLET À ENTRÉE

وأهم تطور في حياة (الفصل الإضافي)، هو مخاطبته الجماهير المشاهدة في المسرح باللسان الشعبي وبتعبيرات العامة، وميله إلى النقد الاجتماعي الذي كان يمس أحاسيس وفهم الجماهير. كما يعود إلى الفصل الإضافي تطوير الأوبرا كوميك OPERA COMIQUE، الأمر الذي ساعد وشجّع على تكوين فرق مسرحية خاصة، تقدم الفصل الإضافي بين عروض المسارح.

وفي مسرح الشرق الأقصى نعثر على الفصل الإضافي في (أنكا ANKA) الهندية، وفي الـ(نو NOE) اليابانية بمشهد يسمى (كي أوجين KIOGÉN).

ACT

فصل مسرحي

يُعبّر عن الفصل المسرحي بأنه أحد الأجزاء أو الأقسام المتصلة داخل مسرحية من المسرحيات. يبدأ الفصل الأول بعد رفع ستار البداية، كما تُختتم الدراما بالفصل الأخير منها بانزال ستار النهاية. وتقسّم الفصول عن بعضهما البعض استراحات يضعها المؤلف الدرامي، وتتحكم في وضعيتها أحداث الدراما ومشاهدها.

في الدراماتورجيا الكلاسيكية يُمثل الفصل الأول وحدة قائمة بذاتها.. أى أن ختام الفصل - أيا كان مكانه في المسرحية- يُعتبر ختاماً لأحداث الفصل ذاته. بمعنى أن التركيبية الدرامية أو الإنشائية للفصل تتوخى تواجد البيان التفسيري الأول (المدخل EXPOSITION) والتطور الدرامي، وكذلك التمهيد لختام الفصل.

لم تعرف الدراما الإغريقية هذا التقسيم المعاصر للفصول. وقتّم هذا النمط لأول مرة في تاريخ المسرح العالمى المؤلفان الدراميان بلوتوس PLAUTUS (أو كما يطلق عليه أحيانا بلاوتوس)، ترنتيوس TERENTIUS في المسرح الرومانى القديم، في تعبير عن معنى الفصل بلفظة ACTUS.

توسّع نظام الفصول في عصر القرون الوسطى، فقد أُضيف إليه فصل إضافى أو فترة فاصلة تتخلل فصول المسرحية الأصلية. وأحيانا ما كان هذا الفاصل لحنا إضافيا أو قُداسا أو مقطوعة موسيقية، عُرفت باسم (الانترلود INTERLUDE).

وفى عصر شيكسبير. لم يُستعمل نظام الفصول المطبوعة به مسرحيات شيكسبير.. أى لم تأخذ به دراماتورجية شيكسبير. ونظام الفصول المعاصر الآن للدرامات الشيكسبيرية هو تدخل من الناشرين لجأوا إليه بتقسيم المشاهد المسرحية في هذه الدرامات.

لم يثبّت نظام الفصول على حال إلا في عصر النهضة الأوروبى . وقد أدى إليه دخول الدراما الإنسانية إلى عالم المسرح إبان عصر النهضة. فجاءت الدرامات الإيطالية والفرنسية في خمسة فصول. بينما قُسمت درامات عصر النهضة الأسباني مسرحياتها إلى ثلاثة فصول.

وفى القرن التاسع عشر الميلادى، قُسمت المسرحيات إلى ثلاثة أو أربعة فصول مسرحية.

أما في العصر الحديث، فقد فقدت الدرامات هذا التقسيم السابق، وفقدت معه الدراماتورجيا المتقدمة عليها. وقد دعاها إلى ذلك تغيّر التقنية على خشبات المسارح ودخول الصناعة والآلية إلى عالم المسرح، وإفادته منها، ومن استغلال أوقات الاستراحات . الأمر الذي هدم نظام تقسيم الفصول، أو الأخذ بأى منطوق في هذا التقسيم.

وعلى ما تقدم من تغييرات تقنية فإننا نرى يوجين أونيل EUGENE O' NEILL وقد وضع درامته المعنونة (فترة فاصلة غريبة- STRANGE INTERLUDE) في تسعة فصول مسرحية. بينما يضع درامته المعنونة (الحداد يليق بالكثرا MOURNING BECOMES ELECTRA) في ثلاثة عشر فصلا. وإن كانت فصوله في الحقيقة تبدو كمشاهد مسرحية تماما.

لقد أخذ المسرح المعاصر اليوم بنظام فن السينما، الذي يضع استراحة واحدة في العرض السينمائي الواحد، بين الأخبار والمقدمات وبين الشريط السينمائي موضوع العرض ذاته. وكثيرا ما نجد مسرحيات عصرية من فصلين أو جزأين فقط. وعلى سبيل المثال لا الحصر دراما المعاصر آرثر ميللر ARTHUR MILLER (من مواليد ١٩١٥م) مشهد من الجسر A VIEW FROM THE BRIDGE التي كتبها في عام ١٩٥٥م.

VICTOR HUGO

فكتور هوجو

(١٨٠٢ - ١٨٨٥ م)

كاتب وشاعر ودرامي فرنسي، وعميد أدباء الرومانتيكيين وأعظم أبطالها في الساحة الأوروبية.

تعود هوجو أن يُصدّر كتبه ومؤلفاته بفكرة أو نظرية تحقق وجهه نظرة في الفن أو الشعر أو الرومانتيكية أو تاريخ الجمال، كما يرى في مقدمة مؤلفاته المطبوعة والمنشورة. وتجد الرومانتيكية أعظم وثائقها وتسجيلاتها في هذه المقدمات والتصديرات.

وفي عالم الدراما، يلغى هوجو قواعد ومدارس الأحداث المسرحية اليونانية والكلاسيكية وما بعدها.. في رفض للقاعدة والنظام والنموذج، ويستبدل بها القوانين العامة الطبيعية. وقد رفض لذلك آراء كل النظريين في القرون الوسطى وعصر النهضة، وتحديدا فيما يختص بتعريف (الحقيقة). ويرى هوجو - وفي مواجهة للجميع - أن إبراز الحقيقة يتوقف على الجماليات وحدها.

إن العمل الفني عنده يعمل على التأثير في العصر وفي لونه وسمته وهوائه ليدخل ويصل إلى رئة كل إنسان يحيا. وهو لا يترك فكرة هكذا دون ثوابت. فهو يضع القاعدة، ويقعد خطوط الوصول لذلك، في (البحث والعمل بالتجربة)، ويستبدل لذلك تعبير إبراز الحقيقة، بالسيطرة على الجماهير بالجذور العميقة والشاذ والغريب.

ART

الفن

هو أحد أشكال الوعي الاجتماعي. وهو التكوين الناشئ عن حقيقة أو عدة حقائق تستهدف عملا فنيا في النهاية، عن طريق عكس الحقيقة أو الواقع، وفي حساب لقواعد وقوانين علم الجمال (الاسطاطيقا).

على هذا يصبح الفن بناءا وصرحا اجتماعيا يضم بين جناحيه الأساس النظرى والبناء التطبيقي العملى. إذ يُعتبر جزءا من بناء المجتمعات وتطورها.

لا يرتبط الفن بالمادة أو بالاقتصاد في كثير . فالعلاقة مفقودة في هذه الناحية وأساسات كل منهما(الفن والمادة) لا تتفاعل مع الأخرى. يرتكز تطور الفن على وسائل تعبيرية خاصة ومعينة يقوم الفكر فيها بالدور الأكبر، إلى جانب الخصائص الوظيفية للمجتمعات، والاستقلالية الذاتية التي يجب أن يتمتع الفن بها، وطبعا إلى جانب نظامه الداخلى الدقيق في الترقى .. ونعنى به (الأصالة والتجديدية). وهما يلعبان دورا خاصا في وعى المجتمع من خلال عناصر وعلوم الدين والفلسفة والعلوم الطبيعية والاجتماعية، والتي تُؤثر بطريقة مباشرة على الفن ومهامه ووظائفه.

يرتبط تطور الفن ارتباطا وثيقا بالفنون الواقعية والفنون غير الواقعية، وحرورها الجدلية (الديالكتيكية) أيضا، خاصة إذا برزت عبر الفن حقيقة المجتمع بلحمه وشحمه، فإن ذلك يمهد السبيل إلى ظهور دور الفن في ترقية الناس والجماهير .. وما نلخصه في تعبير (الأصالة). وهو ما لا يسمح لغير هذه الأصالة بالتسرب إلى قطاعات الناس وطبقات المجتمع. فإذا لم تبرز خصائص المجتمع في الفن بُعدت الشقة وساء فهم الفنون وضاعت مقاصدها وأهدافها. إن التحليل العلمى للواقعية تحليلا دقيقا يخرج علينا بحقبات وأطوار كثيرة مثل الواقعية البدائية الأولى (السانجة)، والواقعية النقدية، ثم أخيرا الواقعية الاشتراكية.

نتضح خصائص الفن في الفنون الجماعية المشتركة القديمة، والتي كانت بداية الفن، خاصة الفن الأثرى القديم. ثم تطور الفن عبر

القارة الأوروبية، وفي اعتبار خاص للفنون الشرقية والأفريقية والهندية.

ومن الخصائص العامة للفن نضع أيدينا على نوعيات المضمون والشكل لكل فرع فني على حدة، ثم على تفرعات الفرع نفسه إلى خطوط وتخصصات أخرى منبثقة عن الأصل، وتتواجد داخل نوع معين من أنواع التكوين الفني العديدة والكثيرة، مثل الأدب والموسيقى والباليه والمسرح والشريط السينمائي. بل إن تفرع علوم حديثة عن الفنون نجد له أصولاً في الحياة المعاصرة، كعلم الأدب، علم الجمال السينمائي، علم الموسيقى، تاريخ الأدب المسرحي، تاريخ السينما، تاريخ الموسيقى، علم الدراماتورجيا.

ويتضح ارتباط الفن واتصاله بالمجتمع عصرياً في العلوم الحديثة، وعلى رأسها علم (فن الاجتماع)، علم (فلسفة الفن).

NEOPRIMITIVE ART

الفن البدائي الجديد

تحدد معالم الفن الأولية في الفطرة الساذجة. تعادل نظرة (الفن البدائي الجديد) نظرة الأطفال إلى الأشياء . وهو نوع من الفنون ساد دوران القرن العشرين في القارة الأوروبية، في اعتماد على بدائية الفن القديم في أطوارها القديمة الأولى وكذا على الفن الشعبي القديم.

يُعتبر (الفن البدائي الجديد) أن من حق كل إنسان أن ينتج الفن وأن يمارسه دون عقبات أو قواعد أو معوقات. ومن هنا تأتي بدائيته.

كان الفنان هنري روسو H. ROUSSEAU هو أول الداعين لهذا الفن (١٨٤٤ - ١٩١١م) مُجرباً في هذا النوع الجديد، ومستعيناً بأكبر فناني باريس في بداية القرن في (القاعة الحرة، قاعة الخريف)...

.SALON DES INDEPENDANTS , SALONNE D'AUTOMNE

تزداد موجة الفن البدائي الجديد في عشرينيات القرن الماضي داخل أوروبا . ويصبح تيارا له معالمه وآثاره التي لا يمكن إهمالها في الثلاثينيات. ومن خلال أحكامه الفطرية يتحول فلاحون إلى فنانيين وإلى جماعات تزاول الفن وإن لم تعكف على دراسته. وشهدت يوغسلافيا وأوروبا الغربية كثيرا من هذه الفرق، وأعضاؤها هم من الطبقة الوسطى والطبقة العاملة.

يعود نفس التيار إلى الظهور بعد الحرب العالمية الثانية في شكل معارض الفن البدائي الجديد في باريس، بوجوني، أنتويربن

PARIS, POZSONY, ANTWERPEN.

BYZANTINE ART

الفن البيزنطي

يُطلق لفظ (الفن البيزنطي) تحديدا على الأسلوب الفني الذي ساد في عصر القيصرية الرومانية الشرقية ما بين القرنين الرابع والخمس عشر الميلاديين (٣٣٠ - ٤٥٣ م) حيث كان النظام السائد في الإمبراطورية البيزنطية هو البابوية القيصرية أيام حكم جستنيانوس JUSTINIANUS الذي جعل الكنيسة وزارة من وزارات الدولة.

نمت الفنون نموا ملحوظا، وبخاصة تجاه الكنيسة الأرثوذكسية الشرقية، وفي أيام روما الجديدة حيث زمن القيصرية الرومانية والفنون القبطية القديمة، وما تحقق من نهضة كلاسيكية تاريخية في رسم الصورة وخاصة صور الوجه، وفي تعدد البازيليكيات (وهي أبنية

دينية على شكل ردهة طويلا فيها صف من الأعمدة في كل جانب من الجانبين وجزء نصف دائري في طرفها).

لم يستقل الفن البيزنطي إلا في القرن الخامس الميلادي. ولذلك فكان يحمل في شكله التطورات التي سادت في عصر القيصريّة الرومانية الشرقية، إلى جانب حمايته لقوة وبطش القيصريّة، والذي كان يبدو في مظاهر العبودية وقتها، ووقوف الفن البيزنطي إلى جانب هذه الأيديولوجية الساحقة.

اتسم الفن البيزنطي بالسحر والعناصر الموجودة في الديانة المسيحية، نتيجة تضافر القيصريّة القديمة مع المسيحية وتعاليمها. انطلق فن المعمار البيزنطي كفن مخصص ومسخر لبناء قصر القيصر وإقامة وتشيد المعابد الدينية والكنائس، وفي تجديد متغير للبازيليكيات وأجزاء النصف دائرة في أطرافها.

وفي فن النحت البيزنطي يظهر الرمز الزخرفي الذي يحتل مكانه في التماثيل العديدة، والمُعبر عن روح العقيدة آنذاك. وعلى نفس النمط والاهتمام سارت الصورة وفنونها الرسم و التصوير وغيرهما، فجاءت الصور على سمة دينية مقابلة.

ظلت تزيينات الفن التشكيلي في القرنين الثامن والتاسع الميلاديين تأخذ الشكل الزخرفي (التزويقي) البحت. إلا أنه بحلول القرن التاسع الميلادي يعود الفن البيزنطي إلى أشكال البدايه لديه، وبخاصة إلى أشكال القرن السادس الميلادي سواء في مجال المباني والمعمار (نظام التقسيم التسع) أو في مجال الزخرفة نتيجة دخول التقنية والأيقنة (وهي دراسة كل ما يُمثل عهدا أو عصرا أو شخصية من رسوم وتماثيل).

يؤثر الفن البيزنطي بعد ذلك - وفي قوة - على الفنون الأوروبية الغربية كنموذج من نماذج الفن بفضل اتصاله بإيطاليا

وفنونها وحتى القرن الرابع عشر الميلادى. ويقع عصر نهضة الفن البيزنطى المتأخر في الفترة ما بين سنوات ١٢٠٤، ١٢٦١م أثناء حكم بالايولوجوس. ويظل مؤثرا في فنون بلاد روسيا ومقدونيا وبلغاريا وبلاد الصرب حتى القرن التاسع عشر الميلادى.

DEPENDANT ART

الفن التابع

يُطلق هذا التعبير على الإبداعات الفنية التى تتعارض مع إنتاج الفن الذاتى أو كما يُطلق عليه الفن المستقل AUTONOMOUS. وإبداعات الفن التابع هى التماثيل ولوحات الجدران التى تعتبر أداة تكميلية داخل أحد المباني أو المتاحف أو القصور. على اعتبار أن فن المعماري يكون في هذه الحالة هو الفن الأول المستقل. وعلى هذا يتبع الفن التابع كل إنتاج فني يجرب عمليا- في حدود عدم استقلالية- أهدافا معاونة في خدمة المادة أو الإنسان أو البيئة أو الأحوال. وتدخل في ذلك المباني والحدائق والبيادين والشوارع ، بهدف إلباسها الرداء الفنى.

وفى تفسيرات علم الجمال فان الفروق الجوهرية بين الفن المستقل والفن التابع قد تلاشت من ناحية أصالة المضمون وأصالة الشكل أيضا، بعد أن قدمت بعض نماذج الفن التابع تأثيرات لا تقل في فنياتها عن عناصر الفنون الذاتية المستقلة، بما حملته من مضامين اجتماعية، وبعد أن أصبح العصر الحديث بمقاييسه الدقيقة بغير مستطيع أن يفرق تفرقة جلية بين كل من الفنين .

ومع هذا التطور فإنه لا يمكن في نفس الوقت إغفال حقيقة الجمال التي تتضح في الفن المستقل أكثر منها عند الفن التابع. إلا أن هذه النظرة لا تُقلل من الفن التابع. أو تصيب ما يقدمه من إبداعات لخدمة الحياة الاجتماعية بما لا يمكن أحيانا كثيرة الاستغناء عنها أو عن تأثيراتها.

ففي موضوعات الملابس مثلا، لا يمكن للفن التابع كذوق أن يصل إلى مستوى القضايا الأساسية التي يعالجها الفن المستقل على اعتبار أن قوة الموضوع فيه تفرض عليه أحكاما جمالية عالية النظرة. إذ لا يمكن قياس التشكيل الجمالي لرداء أو لرباط عنق بالوزن الجمالي الآخر في لوحه من لوحات الرسم في الفن التشكيلي. وهو ما يجعل وزن الفن التابع لا يزيد عن كونه عنصرا زخرفيا في نهاية الأمر.

ABSTRACT ART

الفن التجريدي

يعنى فن غير الأشخاص. وهو ما يُطلق على تيارات الفنون التشكيلية التي تعبر عن الحالات الخارجية لأحوال الإنسان، بواسطة (الموثيفات) والمحركات والبواعث، أو فيما تحلّه مكانها من قوانين مساحية ولونية وحسابية ورياضية، وفيما يكمن في تكوينات الخطوط. يقسم فورينجر W. WORRINGER في كتابه (التجريد والتأثير

ABSTRAKTION UND EINFÜHLUNG) عام ١٩٠٨ م التيار في الفن التشكيلي إلى خطين رئيسيين. الخط الأول، ويبدو في الأعماق التي تستهدف الأشكال الطبيعية في العالم العضوي المتناسق داخل المضمون، بغية التحسيس بهذه الأعمال.

والخط الثانى ويبدو في الأعمال التى تُقدم تكوينات فنية غير منتظمة، تتبع من اللاعضوية. وهو يُصنف تحت فروع الفن التجريدى جانبا كبيرا من الفن المصرى القديم (الإمبراطورية القديمة والإمبراطورية الوسطى)، وكذا الفن اليونانى الحسابى، وفنون الشعوب دائمة الهجرة غير المستقرة. ويشير فورينجر إلى موقع الفن التجريدى في القرن العشرين كواحد من التيارات الهامة، ويُعزى إليه ظهور تيار التعبيرية في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين. لكنه لا يتطرق إلى تيارات أخرى مماثلة في الفن التشكلى.

يقترن اسم الفن التجريدى عام ١٩١٠م باسم كاندينسكى
V. KANDINSKI مؤلف كتاب (عن الذهن في الفن - ١٩١٢م)

UBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST.

الذى يُقدم استبانة حقيقية للفن التجريدى ثم يمتد اتجاهه إلى فنون أخرى مثل فن الموسيقى وبقية فروع الفن التشكلى.

في فرنسا تسير التجريدية في الشعر على يد أبوللينير
G. APPOLINAIRE ، وفى التكعيبية على يد موندريان
P. MONDRIAN ثم يساهم الطليعيون السوفيت لاريونوف،
جوننتشاروفا M. LARIONOV, N. GONTSHAROVA عام ١٩١٢م
بجهود واضحة في الفن التجريدى.

يقع العصر الذهبى (للفن التجريدى) ما بين أعوام ١٩١٠،
١٩٢٥م بتياراته العديدة وأهمها (التعبير التجريدى). إلا أن التيارات
تُبعث من جديد بعد الحرب العالمية الثانية.

بالمعنى الضيق للكلمة يُقصد به فنون النحت والرسم والنقش. إلا أنه تدخل ضمن الفن التشكيلي فنون أخرى مثل فن المعمار والفن الصناعي وفن تجليد الكتب.. وفنون أخرى مماثلة ظهرت حديثا في القرن العشرين. والمقصود بدخول الفنون خضوعها للتعبير العلمى.. وهى على العموم فنون تتكئ على البصريات (الأشياء المرئية والمنظورة).

ينبثق الفن التشكيلي- مثل كل الفنون- من خيال الإنسان ومحاولاته وتصوراته، ومن مضمون ما يرغب في التعبير عنه، لتبقى المواد المستعملة في كل فن على حدة متعاونة لخدمة الإنسان والعصر وتاريخ الفن. وهو فن يتطلب الجمال ويطلبه، ويستهدف فائدة البشر بصريا. طبعا إلى جانب فنون السمع كالآداب والمسرح والموسيقى.

يتعرض (الفن التشكيلي) داخل بعض فروعِهِ إلى الملموسات في استعماله للمواد الخام، وينطلق تطويره من التقنية وطريقة استعمال المواد. أما المادة نفسها فهي قديمة منذ الأزل. وهو فن يتعامل مع المساحة (ميدان العمل الفنى)، والخطوط والألوان والنور والظلال والعمق والسطوح والزوايا والنتوءات البارزة، والانخفاضات وعشرات العناصر الأخرى. ويُطلق على هذه العناصر (عناصر تعبيرية) تتواجد وتقوم مقام اللغة للتشكيل وتتغير بنسبة معينة في كل فرع من الفن عن الفرع الآخر (عند فن النحت والمعمار تكون الغلبة للمساحة).

توجد داخل فروع التشكيلي فروع أخرى يُطلق عليها (الفروع التكييفية).. شبه تأخذه بعض الكائنات الحية إما من البيئة التي تعيش فيها أو من الأجناس الأفضل حماية، مثل النحت والرسم والتصوير الزيتي والنقش. أو مثل الخزف والنسيج والسجاد عند الفن

الصناعى. كما توجد فروع أخرى غير تكيفية كما في فن المعمار
وبعض فروع الفن التطبيقي كما في فن الأثاث.
والمُشاهد للفن التشكيلي - أيا كان فرع هذا الفن- يعجز عن أن
يقول حكمه أو رأيه دفعة واحدة في التكوين الفنى. لأن مضمونات
التكوين عادة ما تصل واحدة بعد الأخرى في ذرات تأثيريه متتابعة،
حتى الوصول إلى صورة ومنتهى التعبير. وهو ما نلحظه في الوقوف
ساعات وساعات أمام لوحة تصوير زيتي ، لمحاولة الوصول إلى كنه
التعبير أو فكرة الفنان الصائغ.
يقول ليسنج LESSING "إن لحظة الميلاد الفكرى في الفن
التشكيلي تضع أمامها المساحة والزمن كمدخل أولى لتسلسل الفهم بعد
ذلك".

PAINTING

فن التصوير (الزيتي)

أحد فروع الفن التشكيلي الذي يستهدف الحصول على صورة
للحقيقة بواسطة الوسائل التقنية للتصوير. صورة يتواجد فيها فن
الصورة . فن التصوير الزيتي أحد أقارب فن الشريط السينمائي،
اعتبارا للحسية المشتركة في مادة كل منهما، وهي الإضاءة . وهي
نفس القرابة التي نجدها في الرسم أيضا.
ولما كانت هذه الصورة تتحقق بوسائل تقنية، فان فن التصوير
يعمد إلى الوضعيات والتكوينات والإخراج. وهو نفس ما يقتضيه فن
الشريط السينمائي من متطلبات (باستثناء موجة سينما فريتيه).
يعتمد فن التصوير على الأصل الذي يستقى منه مادته. ولا
يعنى ذلك خلوه من الخلق أو الإبداع. لأن كلا من الوضعية والتكوين

والإخراج تحتاج عند التنفيذ إلى خيال الفنان المصور وخبرته وممارساته وسرعة ملاحظاته للمادة (وجه فن التصوير الزيتي)، ركذا إلى الأحجام.

يبحث فن التصوير في وجه الإنسان، ووجه الحياة، ووجه الطبيعة من كل زواياها، وهدوء الحياة والطبيعة، وكل منهما يختلف عن الآخر بطبيعة الحال. كما يتطرق التصوير ويمتد إلى تصوير الإعلان والفنون المساعدة وفنون المناسبات.

اهتم فن التصوير المعاصر بتصوير الفضاء والنجوم والكواكب السماوية، وتصوير قاع البحار والمحيطات، ونماذج نباتات وحيوانات... وتحت الماء أحيانا.

يُعتبر القرن التاسع عشر الميلادي هو علامة البدء والانطلاق في تطوير أجهزة فن التصوير الزيتي، والارتقاء بوسائل تقنيته. إلا أن هذا الفن الكبير والواسع المنتشر بتبعيته للرسم التعبيري في القرن العشرين قد حصر نفسه بعض الوقت داخل القوقعة . وفي رأينا أنه لم يصل بعد- في عقليات ومفهوم الجماهير- إلى مستوى الفن الجوهري.

SPEECH ART

فن التقديم

هو فن الممثل وفن الملقى. وهو من شأنه إقامة علاقة متبادلة بين الممثل أو الملقى وبين الجماهير. يشرح في هذه العلاقة تعبيرات إنسانية أو تكوينات فنية أو تمثيلية. وقد أقر النقاد التعارف على (فن التقديم) هذا بأنه هو الفن الذي يكون الإنسان فيه هو المحور ونقطة الارتكاز. وهو بهذا التعريف يشبه فن الرقص.

يتعاون الممثل أو الملقى بكامل كيانه ويستعمل أعظم درجات الحركة عنده (حركة تناسق الجسم، التكوينات، والبوزات PAUSES)، التقليد والمحاكاة، الصوت بطبقاته جميعها. ويكون الدور التمثيلي هو المحور الأول والأخير في فن التقديم.

نص شيكسبير على فن التقديم، وفيما يجب أن يفعله الممثلون وما يجب أن يتبعوه في مشهد الفرقة المسرحية التي استقدمها هملت في القصر الملكي لتمثيل قصة مقتل أبيه الملك الشرعي، ونعني به منولوج هاكوبا المشهور. كما نعثر على ترديد لمعنى وقيم فن التقديم في التناقض الظاهري للممثل، وهو ما أشار إليه الفيلسوف الفرنسي دينيس ديديرو في حديثه عن الممثل الإنجليزي دافيد جارليك (١٧١٧ - ١٧٧٩م).

يختلف فن التقديم في المسرح الملحمي عند برخت، وكأنه منولوج هملت مرة أخرى حين يقول "أكائن أنا أم غير كائن؟ تلك هي المسألة". يختلف بحكم التضارب والتناقض الذي يقع فيه الفن المذكور في مسرحيات برخت ذات الأسلوب المسرحي الخاص.

يصبح الممثل في فن التقديم على وعى كامل بما يقدمه، دون الإغراق في الإحساس المسرحي كاملا. ونفس الحال يحدث في إلقائه للشعر وقصائده. على اعتبار أن الملقى يُصور الشعر ومعانيه دون الدخول تحت جلد دور مسرحي، كما هو الحال في المسرحيات والدرامات التي تصعد على خشبة المسرح.

على ما تقدم، يصبح فن الإلقاء في التقديم نموذجا خاصا من نماذج التعبير الفني البعيد عن التمثيل المسرحي بعمقه وحدوده وتأثيراته في نهاية الأمر. لهذا لا يعتبر النقاد العالميون فن التقديم واحدا من الفنون المسرحية، حتى وإن احتل الممثل أو الملقى مكانه على خشبة المسرح، وإن غير في طبقات الصوت منعا للرتابة وبعثا عن الروية الواحدة. فضلا عن أن فن التقديم هو فن وحدوي وليس جماعيا، إذ يقوم به فرد واحد.

وبما أن العمل المسرحي هو عمل جماعي، فإن فن التقديم وفنان التقديم يظلان بعبيدين عن طبيعة الأعمال المسرحية بلا جدال.

ACTING

فن التمثيل

فرع من فروع الفن المسرحي. يعمل (فن التمثيل) على إيصال أحداث درامية بتبادل التأثير أمام جماهير حية وحاضرة في صالة الجمهور. وبواسطة شخصيات وأدوار مسرحية يقوم بها ممثلون أو هواة في فترة زمنية معينة (متعارف عليها بثلاث ساعات تقريبا). وفي مكان معين هو البناء المسرحي، وبواسطة أماكن كثيرة تضمها الأحداث المسرحية الممثلة.

تدخل إلى جانب فن التمثيل فنون مشاركة أخرى مثل فنون المعمار والموسيقى والنحت والارتجال والفن الصامت والرقص والزخرفة والأزياء..... فنون عديدة أخرى.

يذكر أرسطو في هذا المقام " طالما أن المحاكاة تقوم على عائق شخصيات تلعب الأحداث، فإن التراجيديا في حاجة إلى المنظر المسرحي والغناء واللغة. إذ أنه عبّر كل هذه العناصر تتم عملية التقليد والمحاكاة".

الفن الجماعي (١) COLLECTIVE ART- TEAM ART (1)

أصل لفظة التعبير ألمانية (GESAMTKUNST) ومعناها محاولة مسرح من المسارح الاقتراب من تعبير ومعنى (الفن الجماعي)،

بإيجاد وحدة ومستوى عال للعروض الفنية التي يُزعم تقديمها إلى الجماهير، بشرط أن تدخل في هذه الوحدة وهذا المستوى عناصر الحقيقة الفنية، والكلمة الصادقة الشريفة، والمتعة البصرية المدهشة، والحركة الرشيقة الجمالية، والموسيقى الراقية للنفس والروح. وبمعنى آخر.. أن يرقى مستوى العرض المسرحي إلى استعمال الفنون التشكيلية والتطبيقية والجميلة بكل مزاياها وخصائصها.

كان ريتشارد فاغنر (١٨١٣/٥/٢٢ - ١٨٨٣/٢/١٣) الشاعر والموسيقى الألماني هو أول من وجه إلى تعبير (الفن الجماعي)، وهو صاحب الفلسفة النظرية للتعبير، التي قادتته إليه متطلبات التعبير الفني عنده في الفكر الشعري والموسيقى.

صحيح أن فكرة الفن الجماعي كانت موجودة في المسرح الإغريقي القديم. لكنها لم تزد على الشكل الخارجي الذي كان يلجأ إليه الشاعر الإغريقي، باعتباره هو نفسه المؤلف الموسيقي أيضا. لكن التقعيد النظري والفلسفي لم يأخذ حقه ومكانه في التفسير إلا بعد انبثاقه على يد ريتشارد فاغنر في القرن التاسع عشر الميلادي.

أراد فاغنر الوصول بالتعبير إلى أرقى مستويات العرض المسرحي شعرا ونثرا وموسيقى.. أي أن يصل كل فن من هذه الفنون وسط فكرة (الفن الجماعي) إلى نقطة الذروة. ولم يكن ذلك طبيعيا بطبيعة الحال. وكان لابد من أن يطغى فن على فن آخر وسط جريان العرض المسرحي.

لنفحص معا نظرية فاغنر في هذا الشأن والمسماة (العمل الفني GESAMTKUNITWERK).. التي حاول فيها إقامة التعادلية بين الفنون المختلفة التي ضمنها أعماله ومقدماته وأوبراته بوجه خاص. وهذه الفنون هي فنون الشعر والرقص والموسيقى.

حاول فاجنر أن يحافظ على تعادليتها في أوبراته (مع أنه هو الشاعر وهو نفسه المؤلف الموسيقى). كما أعطى لثن فن من هذه الفنون ما يستحقه من جهد ومن إبداع وابتكار. وحتى يكشف فاجنر عن مهمته في توظيف هذه الفنون الثلاثة على أعلى مستوى، فقد نص في نظريته على أن فنونا أخرى مثل المعمار والنحت والتصوير، لا ترقى إلى مستوى الفنون الثلاثة التي أخذ بها وهي (الشعر والرقص والموسيقى). لأن المعمار والنحت والتصوير لا يمكن لها خدمة الدراما. ومع أنني أنقل وجهه نظره بأمانة علمية، إلا أنني أختلف مع فاجنر في رأيه عن هذه الفنون التي ذكرها بالنسبة لعدم مناسبتها لفن الدراما. المهم، كتب فاجنر بنفسه دراماته الموسيقية شعرا، ووضع لها موسيقاها العالمية المعروفة والشائعة عند متذوقي الفن الموسيقى، ورفع الفنون الثلاثة التي عشقها إلى أعلى عليين. ومع ذلك- وهو المبدع الواحد المشترك- فإن لغته الشعرية الرائعة لم تستطع أن تحقق التضافر الدرامي المنشود مع موسيقاه العظيمة حقا. فاللغة الشعرية الأدبية ليست بمستطاعة وحدها أن تقفز بأوبراته إلى النجاح وصولا إلى التأثير. بل لقد أثبتت هذه اللغة نفسها عكس المطلوب. فالحدق في ترتيبها قد ضاعف من المشكلة، ونثر انفصالا، وأوجد تباعدا أدى إلى تعادلية غير ذات فائدة أو تأثير. حتى وإن كانت تعادلية على مستوى عال من الإبداع الفني. لأنه يبقى إبداعا منفصلا يفتقد إلى التلاحم وإلى التمازج وإلى الانسجام الدرامي. ونصل إلى النتيجة النهائية والواضحة أمام أعيننا. فإذا ما أراد فاجنر (وقد أراد فعلا) أن يبدع الشعر والرقص والموسيقى على أعلى المستويات، طبعاً إلى جانب الفن الدرامي المسرحي، فلماذا؟ وكيف يحدث التضافر للفنون الثلاثة التي قصدها، نحو قمة واحدة وتأثير عظيم وفعال واحد وموحد داخل العرض المسرحي أو العمل الفني الواحد؟ إن المنطق يقول إن هناك

الفن الواحد... الفن الدرامي الذي يجب أن تذوب فيه الفنون الثلاثة التي
عنى بها فاجنر... وأعنى بها فنون الشعر والرقص والموسيقى.
وفى مسرح فاجنر ابتلعت الموسيقى الفنون الأخرى. إلا أن هذا
التجاوز قد أفاد مسيرة المسرح العالمى فيما بعد، فوجّه إلى تعادلية
جديدة غير تعادلية فاجنر في نظريته المعروفة. تعادلية تستهدف
المحافظة على الفكر المسرحى كلمة وحوارا، وعلى الصورة المرئية
على خشبة المسرح إخراجا، وعلى توحيد كل عناصر الفن الجماعى
في صورة (بصرية سمعية- AUDIO - VISUAL) محددة المقادير
وفى عناية دقيقة وبالغة.

الفن الجماعى (٢) COLLECTIVE ART- TEAM ART (2)

نوع من الفنون يشترك فيه أكثر من فنان مُبدع، وبالطريقة
الجماعية في الفكر والرأى والتنفيذ، عُرف هذا النوع من
(الفن الجماعى) في عصر القرون الوسطى، ثم اضمحل وانتهى في
عصر النهضة الأوروبى.

يدخل الفن الجماعى اليوم مرة ثانية- طبعا وبمقاييس تختلف عن
مقاييس القديم- في فن الأوبرا والأوبريت والمسرح وشريط السينما.
فالمؤلف الدرامى يكتب جزءا من التكوين، ويضع الموسيقى فنان آخر،
وثالث يكتب الأغانى وكلماتها، ورابع يقوم بالإخراج.

ويندر تواجد الفن الجماعى في الفنون التشكيلية، وفى فنون الأدب
(القصة والرواية) .

وتوزيع العمل الفني على كل فنان في مرحلة، لا يصبغ الفن الجماعي بالضعف أو تفكك الوحدة الفنية، لأن كل مشترك- وداخل وحدة الموضوع- يضيف في الجزء الخاص به إضافات تدعم منطلق التكوين الفني نفسه. لكن ذلك يتطلب في الوقت نفسه درجة عالية وقصوى من الانسجام الفني، والدقة الشديدة في التوافق، حتى يصل الفن الجماعي إلى النجاح، أحيانا ما تحدث (ثنائية) العمل الفني عند الفن الجماعي. بمعنى أن تتولد الفكرة الجماعية بيد وعقل قائد الأوركسترا والمخرج في الأوبرا. أو بين مهندس الديكور والمخرج في الدراما المسرحية.

MOVEMENT

فن الحركة

يُطلق تعبير (فن الحركة) على الرقص الحر، وأحيانا ما يطلق على الرقص التعبيري. وهو رقص حر نتيجة التيارات الحركية التي تعارفت في القديم على بعض الحركات والأشكال الحركية المعينة. وعلى الأخص بقايا فن الرقص المسرحي من القرن التاسع عشر الميلادي (وما يسمى بالباليه الأكاديمي).

يتسم فن الحركة بالحرية والطبيعية، لخدمة الأفكار التي يتطلبها موقف مسرحي معين، وفي استعمال للتقنية في أحسن صورها. كما يتسم بمواجهته لثقافة الحركة المسكينة التي سادت نهاية القرن قبل الماضي.

ويستهدف (فن الحركة) تطوير الانسجام الحركي والتوافقية، وتقعيد الرقص الحر (رغم حرته) لخدمة التربية الرياضية وجسم الإنسان بصفة عامة.

يعزى ميلاد فن الحركة إلى عام ١٩٠٠م على يد الأمريكي دانكان I. DUNCAN (١٨٧٨ - ١٩٢٧م) على أحد المسارح الباريسية بفرنسا. ويستند فن الحركة لديه إلى عناصر من الفن التشكيلي الإغريقي القديم، المغرق في الحسية والتكثيف إلى درجة عالية، والمتمتع بمحركات حركية داخلية. وهو لذلك يصبح تيارا متعارضا مع فن الباليه .. إذ يصبح الرقص الحر طبيعيا غير مقيد، يستعمل الحركة والغريزة مباشرة في التعبير.

يستغرق الطور الأول لفن الحركة سنتين . ثم يستمر طوره الثاني لمدة عشرين عاما في الفترة ما بين سنوات ١٩١٠، ١٩٣١م. وفي هذه المرحلة يتميز فن الحركة بالبحثية والعلمية. ويعكف المجرى الأصل لابان R. LABAN على بحث لأهداف وأهميات الرقص الحر، باعتباره نوعا من أنواع الوعي لأجزاء الإنسان وأطرافه... بصرف النظر عن كونه مادة فنية للرقص . واستطاع لابان الوصول إلى كتابة الرقصات في عشرينيات القرن الماضي.

يحتل الطور الثالث لفن الحركة الفترة من عام ١٩٢٠ حتى عام ١٩٤٠م، وبمساعدة خاصة من خشبة المسرح. حيث يظهر في هذا الطور الثالث فنانون باحثون مثل الألماني المولد فيجمان M. WIGMAN بمدرسته في مدينة درسدن التي نبهت إلى (الرقص المعبر). كما لا يعدم فن الحركة جهود الألماني جوس K. JOOSS وفرقته المتخصصة التي كونها عام ١٩٢٧م والتي لا تزال تزاوّل نشاطها في مدينة إسّن حتى وقتنا هذا، والتي حازت عام ١٩٣٢م على الجائزة الأولى للرقص في مهرجان باريس عن عرض

(المائدة الخضراء) . وكذا محاولات من الفنان التشيكي المولد
كروتزبيرج H. KREUTZBERG (١٩٠٢ - ١٩٦٨م).

ورغم انتشار الرقص الحر في أنحاء كثيرة من القارة الأوروبية
على يد جوس في إنجلترا قبل الحرب العالمية الثانية في مدرسته
للرقص الحر التي عملت في صالة (درانتجتون) حتى عودته إلى إسبانيا
عام ١٩٥١م. وعلى يد لوبان في مانشستر، ثم بتعاليم فيجمان في
الولايات المتحدة الأمريكية، إلا أن فن الحركة قد استطاع بعد ذلك أن
يجد له أنصارا في كل مكان.

فجاءت جهود دينيس R. S. DENIS (١٨٧٧ - ١٩٦٨م) في
مدرسته المعروفة باسمه حتى اليوم، في استغلال للأصول الشرقية
القديمة وبخاصة عناصر الرقص الهندي القديم. إضافة إلى المدرسة
التي خرج منها جراهام M. GRAHAM أحد المُعَدِّين الحديثين للرقص
العصري وتقنياته. وهو ما حققه جرين في فيلم
(عالم الراقصين DANCER'S WORLD) وفي فرقته العاملة في
ثلاثينيات وأربعينيات القرن في الولايات المتحدة الأمريكية. وهي فرقة
جواله جابت أغلب بلاد قارة أوروبا في خمسينيات القرن العشرين
بعرضها مسرحيتي (سفر الليل عام ١٩٤٧، كليتمنسترا عام ١٩٥٨م).

INDEPENDENT ART

الفن الذاتي (المستقل)

تدخل تحت هذه التسمية الفنون التي تتعارض مع الفن التابع
(غير المستقل). يتعارض الفن الذاتي شكلا ومضمونا مع الفنون
التابعة. كما لا تتواءم أو تتعادل النتائج الثرية فيه مع نتائج الفن التابع.

تتميز خصائص الفن الذاتى بالاستقلالية،والثراء، الاختلافات الكثيرة، المفاهيم الفنية المحددة والبواعث الداخلية والخارجية في الشكل والتي تعمل في وحدة واحدة. وهى كلها خصائص لها من الطبيعة القوية ما يسمح لها بالاستقلال، ولا يسمح لها بالاندراج تحت رداء فنون أخرى، أو تحت أي شكل من أشكال التكوين الفنى. ذلك لأن خصائص (الاسطاطيقا) علم الجمال بأوزانها الجمالية الثمينة تستطيع أن تقيم التعادلية القوية في الفن الذاتى، بما يجعله في غير حاجة إلى عوامل أو فنون مساعدة بجانبه.

يشعر الفنان الذى يتعامل مع الفنون المستقلة بالاستقلال، من خلال عمليات التكوين الفنى، باتساع لأرضية فكرية خصبة بما ينتج له مساحات شاسعة عريضة وجديدة. بل إن قوة العُضد في الفن الذاتى المستقل تتلقى وتستقطب كالمغناطيس بعض الفنون التابعة والمناسبة لها، مثل فنون الجماعة، والفنون اللونية، والزخرفية والجميلة.

DANCE ART

فن الرقص

أحد الفروع الفنية في الفن . يمتد فن الرقص إلى العصر اليونانى القديم، من الإلهة موزيه إحدى الإلهات التسع المشرفات على الآداب والفنون والعلوم.

والرقص في رأينا نوع فنى كامل، حتى رغم رأى الفيلسوف هجل HEGEL الذى يقرر أن الرقص (نصف فن) لأنه لا يرقى إلى مستوى الفنون المستقلة التى تتمتع بالذاتية كاملة. وهو ما نجده

يتعارض مع بعض الآراء التي تقرر أن فن الرقص هو واحد من أقدم الفنون على الإطلاق.

فإذا ما عدنا إلى عادات وتقاليد الشعوب القديمة، وجدنا الرقص فيها إلى جانب الموسيقى والغناء من بين الفنون الجامعة التي عبّرت عن آمال وأفراح وآلام الشعوب.

ولما كان الإنسان هو المادة في فن الرقص، فإن هذه الخاصية وحدها تضع الفن في مقدمه الفنون لسهولة التعبير بالرقص في أي زمان ومكان. وهو - كمادة للجسم - يتعادل مع اللسان واللغة عند الإنسان تعبيراً بالكلمة نثراً أو شعراً، وهو كمادة يصنعها الإنسان بنفسه في الفن تتاح له الفرصة (أقصد للفن) لكثير من الحركة المتلونة التي تستخدم تعبيراً فنياً راقياً، تلعب فيه الخطوة والقفزة والمشية والالتفاتة وثنى الجسم والجذع أشكالاً تعبيرية مؤثرة.

ومن ناحية الشكل، ففن الرقص قريب إلى فن الموسيقى. على اعتبار أن كلا منهما يحتاج في كل حركة - موسيقية أو راقصة - إلى المكان والزمان. وهو ما يبرز ويبرر قيمة الإيقاع عندهما. وما الديناميكية والانسجام والتوافق والميلوديا في الموسيقى خاصة، إلا الحركة والخطوة والقفزة واللفتة في فن الرقص.

تتعدد أنواع فن الرقص. فنعرف بالباليه، الرقص الشعبي، الرقص المسرحي (على خشبة المسرح حاملاً العناصر الدارمية)، الرقص الحديث (العصري)، رقص الجاز، الرقص الجماعي، الرقص الصامت، درامات الرقص، الباليه الكلاسيكي، الرقص الأكاديمي.

وتاريخياً، تشير المراجع إلى أن عصر النهضة عرف (الباليه الإيطالي المبكر)، (باليه القصور)، (الباليه الفرنسي) في عصر الروكوكو في بدايات القرن الثامن عشر الميلادي و(الأسلوب الكلاسيكي والأسلوب الرومانتيكي) في عصرى الكلاسيكية

والرومانتيكية .أما في القرن العشرين فتعيش الأساليب المختلفة لفن الرقص إلى جانب بعضها البعض، تتصارع مرة وتأخذ من بعضها البعض مرة أخرى، بغية التجديد والإثراء الفني. يتميز الرقص العصري بعبق السيرالية والتعبيرية والكلاسيكية الجديدة.

DECORATION ART

فن الزخرفة

هو فن الحلية والتزيين. وواحد من فروع فنون المناسبة. توجد أهم أهدافه في فن العمارة، وهو فن تغيرت خصائصه وأشكاله كثيرا على مر العصور والأزمان. ونماذج فن الزخرفة تختلف في العصر القديم عنها في العصر القوطي أو عصر النهضة مثلا.

POPULAR DECORATION

فن الزخرفة الشعبية

نعنى بفن الزخرفة الشعبية جهود الأيدي الشعبية تزيينا وتجميلا وزخرفة.وهى هذه الترتيبات ومقاييس الجمال الفطرية التى يضعها أفراد الشعب بأنفسهم ولأنفسهم أو لحياتهم، حيث يعيشون ويتنفسون. كانت البيئة الريفية أول وقود لفن الزخرفة الشعبية. وهو الفن المنتج من ملابس وأثاث وأدوات طعام وشراب ومواد للهدايا فيما بينهم.. وبخاصة في بدايات القرن العشرين. وهو ما يؤكد أن هذا الفن

خرج نابعا من الحركة اليومية للحياة العادية ومن صلب ظروف المعيشة وأحوالها، ليعيش داخل الحياة بعد مروره بمرحلة التكوين الفني، وهي مرحلة لم تعتمد على إعداد المواد مسبقا، وإنما استعمل الفلاح ما بين يديه من مواد بدائية ولون مناسب حسب مقتضى الذوق والحال والوعي. الأمر الذي يسلح فن الزخرفة الشعبية بخاصية خارقة، ونعنى بها أصالة الذوق الشعبي المباشر.

لا يزال فن الزخرفة الشعبية معروفا حتى وقتنا هذا، بل ومستعملا إلى جانب الفروع الأخرى للفن الشعبي.

ترجع مواد استعماله إلى الخشب، والعظام، والحجارة أحيانا ومواد أولية أخرى. وقد استطاعت التقنية- بين حين وآخر- أن تعدل من أسلوب فن الزخرفة الشعبية، وأن تؤثر في الشعوب.

ويعتبر الغزل والنسيج من أقدم فروع الفن المذكور، وكذلك التطريز. إلا أن القرن العشرين قد أضعف كثيرا من فن الزخرفة الشعبية بحكم التطور التقني الرهيب وسرعة إيقاع العصر والقرن، أضف إلى ذلك قيام صناعات سريعة تحقق للإنسان ما كان يقوم به في صفاء وفسحة وقت قبل عصر الآلة والتقنية.

FILM ART

فن الشريط السينمائي

فن الشريط السينمائي هو أحدث الفنون التعبيرية. وهو بوسائله الخاصة التي أتت معه (الصوت ثم الصورة معا) يعكس حقيقة اجتماعية، كما يعكس إنسان العصر في موضوعاته وتحركاته خلال تحركه السريع داخل إيقاعات الحياة في القرن الحالي والماضي.

وُلد فن الشريط بتأثير من تقدم التقنية، وتطور الأشكال الأدبية والاجتماعية والتاريخية التي تواجدت في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي. وكان الفن الجديد- في سرعته التي يعالج الحياة بها- مناسباً لسرعة إيقاع الحياة وفي تطابق تام مع هذه الحياة، بل ومتوافقاً مع علاقة الإنسان والعالم، وكذا مختلف التغيرات التي تطرأ عليهما معا نتيجة الإيقاع السريع. بالإضافة إلى الرغبة في تسلية الجماهير بفن جديد يستحوذ عليها وعلى مشاعرها.. وفي شكل ومضمون جديدين.

دفعت التقنية إخوان لوميير LUMIERE عام ١٨٩٥م إلى بداية حياة فن الشريط، حينما عقد الأخوان ليلة ٢٨ ديسمبر عام ١٨٩٥م أول عرض سينمائي في العالم، لا يمكن أن نعتبره فناً سينمائياً على أي مستوى من المستويات.

نعرف أنواع الشرائط السينمائية في الأفلام الروائية الطويلة، أفلام التعليمية، الأفلام التسجيلية أو الوثائقية، الأفلام التعريفية، أفلام الأطفال، الأفلام التجريبية، أفلام الصور الرمزية CARTOON، الأفلام التقريرية.. وقد يخرج علينا العلم والفن بنوعيات أخرى في المستقبل.

الشريط السينمائي هو وليد الرأسمالية. تُتسبب الشرائط عادة إلى مخرجها خاصة في العصر الحديث بعد الحرب العالمية الثانية وظهور الموجات السينمائية متعددة الاتجاهات والتيارات في كل من فرنسا وإيطاليا والاتحاد السوفيتي (سابقاً) وبولندا.

تاريخياً، وبعد العرض التجريبي الأول الذي دار في أحد أسواق باريس، يحتل الفيلم الصامت مكانته في ثلاثينيات القرن الحالى مصحوباً بالموسيقى المصاحبة إلى جانبه. بينما صاحب الحوار الصورة في الوسط من أسفل لراحة الرؤيا.

وبعد إنتاج أفلام تقريرية وتسجيلية، خرج الفيلم الروائى القصير في موضوعات بين التاريخية والمغامرة والجريمة والتكلمية (البيرلسك) BURLESQUE.

قدم الأمريكي جريفيث تجديدات تطويرية على فن الشريط آنذاك (قبل الحرب العالمية الأولى) وأثناء الحرب. شملت الوضعية، وخذلّط التغيير والانتقال وفن المونتاج. ثم تبعه الشهير شارلي شابلن CH. CHAPLIN.

تقوى صناعة فن السينما بعد الحرب العالمية الأولى في الولايات المتحدة الأمريكية خاصة بعد إنشاء أقسام جامعية تُدرس علوم السينما في الجامعات الأمريكية. هذا في الوقت الذي حاولت فيه كل من السينما الألمانية والسينما الفرنسية إحداث موجات طليعية تقدمية حتى حوالي عام ١٩٢٥م العصر الذهبي للفيلم الصامت في الاتحاد السوفيتي. في بداية الثلاثينيات يخرج على العالم الفيلم الناطق مقمما موقفا جديدا في تاريخ حياة الشريط وتطوره. وكان من أثر ظهور الصوت- إلى جانب الصورة معا- إثراء التعبير الفني للشريط، وإتاحة الفرص لميلاد أشكال تعبيرية أخرى في فن السينما، وهو ما مهد الطريق للأفلام الأمريكية في أربعينيات القرن وانتشارها عالميا. ثم ظهور الدرامات المسرحية أو إعداد بعض القصص للشريط السينمائي. إلا أن وضع الأفلام الأمريكية- باستثناء الإنتاج الفكري أو التاريخي السينمائي- ازداد تدهورا بدخول أفلام الرقص والغناء. ثم انتشارها وتبعيتها بأفلام الجريمة والمغامرات.

إلا أن بارقة أمل، تاريخها ما بين الحربين العالميتين تأتي من فرنسا باسم (الواقعية الشعرية في السينما) . على أكتاف المخرجين الفرنسيين رينيه كليير، رينوار، كارنيه R. CLAIR, J. RENOIR, M. CARNE ثم تتفجر بعد الحرب العالمية الثانية موجة الواقعية الجديدة الإيطالية على يد روسيليني، فيسكونتي، دي سيكا، دي سانتيس R. ROSSELLINI, L. VISCONTI, V. DE SICA, DE SANTIS.

وفى الخمسينيات (١٩٥٥م) تخرج علينا الموجه الفرنسية الجديدة بجهود نقاد سينمائيين ومخرجين كان من أبرزهم رينيه، تروفو، جودارد A. RESNAIS , F. TRUFFAUT, J. L. GODARD تحمل لمعات سينمائية في التصوير والإضاءة والموسيقى ولغة سينمائية عصرية. ثم نلمح في السويد جهودا سينمائية أخرى على يد انجمار برجمان I. BERGMANN حتى دخول الموجه الفرنسية المعروفة باسم سينما فريتيه CINÉMA VARIÉTÉ.

FOLKLORE

فن الشعب

أصل الكلمة بالإنجليزية (الفلكلور) وتعنى (علم الأوابد). أول من استعمل تعبير فن الشعب هو تومس W. J. THOMS عندما كتب دراسة عن الفن الشعبى عام ١٨٤٦ م متعرضا فيها للعادات والتقاليد والأقوال والمأثورات والظواهر الشعبية وآدابها.

لم تتحدد الأمور في فن الشعب إلا بعد فترة أبحاث ودراسات استغرقت سنوات وجهد طويلين، سرعان ما انتشرت بعدها العلوم الشعبية في المعاهد الشعبية والمراكز والجامعات. وقد نشأت عن ذلك التيارات التالية بكامل تحديدها المتعارف عليها اليوم:

١- يقدم فن الفلكلور ثقافة المدينة على أى إنتاج ثقافى.
٢- الفلكلور هو إنتاج الثقافة التقليدية الشعبية حيث التقليد والمسوروث هما أهم العناصر والنظم والنماذج.

٣- لما كان الفلكلور هو نتاج الثقافة الشعبية، فان الجزء الروحى فيه يستمد أصوله من التربة ومن المكان والسكان. لكنه يعيش بعد ذلك ذاتيا لا يمسه أو يقربه أحد، ولا يغيره أى كائن من كان.

٤- الفلكلور هو مجموع التكوينات المميزة. يعتمد جامع الفلكلور على الذاتية، بقدر ما يعتمد- وبالدرجة الأولى والقصى- على الجماعة.
٥- الفلكلور هو نتاج وحصيلة العراك الروحي الشعبي للعاملين والشعب، باعتباره الجانب التكميلي الخاص للعاملين.

يتغذى فن الشعب اجتماعيا وتاريخا على مصدرين هامين: الأول، من المعرفة الاجتماعية القديمة (والمقصود هو المعرفة الاجتماعية البدائية بكل شوائبها وأصولها الطبيعية). والتي تتيح استمرارية الحياة.

والمصدر الثاني، هو وعى وتأثير الطبقة الحاكمة للطبقات في المجتمعات. هذا عن الجانب الاجتماعي.

أما تاريخيا.. فان هناك موجتين لفن الشعب. الأولى، الفلكلور الشعبي الرومانتيكي في القرن التاسع عشر الميلادي. والموجة الثانية هي موجة الفلكلور الجديد التي بعدت وتخلفت عن حماس الموجة الأولى لتضع بدلا منها جهودا فنية وجمالية محددة وقاطعة.

لا يبحث فن الشعب في مشكلات الشعب المستقبلية حتى وإن تحددت مهمته في لفظة (الشعب أو الشعبية) فالحقائق العلمية تدل على أن التعبير مهما عبّر عن الوعي الاجتماعي للطبقة العاملة أو مجموعات شعب من الشعوب، إلا أن الفلكلور لا يهتم بذلك، ولا يتخذ موقفا من التطور الاجتماعي لشعب ما. وفي هذا تكمن في الفن الشعبي محافظته على أصالته وعلى تراثه. لأن الفنان الشعبي يتوخى دائما الارتباط في فنه بحقائق الحياة الاجتماعية- ومن وحى الساعة- وعلى طول الخط. حتى تكون هذه الحقائق مصدرية وغير واقعية. وبعيدة عن (الأسلبة) أو التحوير والتبديل، في مطابقة خالصة.

من أخطار فن الشعب، ما يُعرف باسم (التنويج) ،و الذي قد يقع فيه الفنان أو الباحث الشعبي. وهو ما من شأنه أن يُفضى إلى تصور

مخالف وغير أمين. إذ يتغير المصدر فيه إلى المساومة، ويظهر فن الشعب- في هذه الحالة- فاقدا لذاته وطعمه ورائحته ونوعيته كذلك . لأن التغييرات المجتلبة تحث للأسف مكان المصدر والمنبع آنذاك. و فن الشعب لا يعرف الخلق الذاتي المعتمد على الشخصية الواحدة، إلا في حالة القاء محاضرة عنه. إن تكويناته جماعية المصدر والمنطق ، وهو فن غير قابل للضياع أو الانقراض إلا في حالة عدم تسجيله أو توثيقه. لكنه دائم التفاعل مع اتجاهات الاستمرارية. وهو واقع موجود وجود الإنسان على الدوام. يجب الاتفاق على أن ثقافة المجموعات ليست هي فن الشعب. ومن الخطأ إطلاق الفلكلور عليها، حتى وإن كانت هذه الثقافة في خدمة المجتمع. كل ما في الأمر أنها تنوب عن مهمة فن الفلكلور، وهي في الواقع لا تؤدي- ولا تستطيع أن تؤدي- مهمته في الوقت نفسه. لا تزال الأبحاث الشعبية تنطلق في كل مكان من العالم المعاصر. والأمل معقود على الوصول إلى تقييم وقياس علميين لفن الشعب (الفلكلور) إلا أننا نرى أن المستقبل- بعد نتائج الدراسة والبحث- سوف يكون قادرا على الإجابة عن أسئلة كثيرة ما تزال توجد أمامها علامات استفهام كبيرة فيما يخص الفن الشعبى.

POETRY ART

فن الشعر

أحد فروع الأدب بحسب التعبير البادئ في القرن التاسع عشر الميلادى. يدخل تحت فن الشعر كل أنواع الشعر الموزون، الشعر الحر، النثر الشعرى. ومن غير المسموح به إطلاق تعبير فن الشعر

على كلمات شعرية. فكلمات الأغاني المقفاة وأغنيات الرقص وشعر
الدعاية والإعلان لا يمكن إدخالها تحت نوعية (فنون الشعر) مهما
استعارت الشكل الخارجي للفن.
إن التسمية تُستعمل للشعر الذي يحمل مضمونا أدبيا أو فنيا،
والذي يحمل شكله إحساسا رفيعا وجوا أو روحا فنية عامة.

PANTOMIME

الفن الصامت (بانتومايم)

يُستعمل تعبير الفن الصامت داخل فنون كثيرة. فهو التمثيل
الصامت الذي يقدم الأحداث والأفكار والأحاسيس والحركة بوسائل
المحاكاة والتقليد (الحركة، تغيير ملامح الوجه والقسمات).
لا يستعمل الفن الصامت الصوت الحامل للكلمة، وأحيانا ما
تدخل الموسيقى كعامل مساعد في هذا الفن، لعل أحسن تعبير لمهمة
الفن الصامت أن نقول (فن الرواية الإيمائية).
ويدخل الفن الصامت في فن الرقص وخاصة في عروض
الباليه. حيث الحركة فيه تُعبر عن الحدث والكلمة والحوار. ولا غرابة،
فهو قريب من الرقص، فالإنسان هو البطل في الفنون، إذ هو المستعمل
للجسد والأطراف وقسمات الوجه والحركة، ولكل جزء من أجزائه.
يرجع تاريخ (الفن الصامت) إلى القرنين الخامس والرابع قبل
الميلاد. وعروض فنان الإغريق شوفرون SHOPHRON خير دليل
على ذلك. كما تشير الأبحاث العلمية إلى وجود مسرحيات تدعى باسم
(مسرحيات بيلاكس PYLAX) مثلت عام ٣٠٠ ق.م في مدينة
سيراكوزا الصقلية، ومسرحيات صامنه أخرى عُرفت باسم

(لودى أتيلانى LUDI ATELLANI) في نفس الفترة تقريبا. وقد نقل العبيد اليونانيون هذا النوع من المسرحيات عند انتقالهم إلى روما، حيث قدّم الممثل الصامت ليفيوس أندرونيكوس LIVIUS ANDRONICUS عام ٢٠٠ ق. م أول عروضه الصامتة.

يُعتبر عصر الإمبراطورية الرومانية العصر الذهبي للفن الصامت القديم (القرن الأول ق. م) على يد فناني البانتومايم روسكيوس، باثيللوس، بيلاديس، ROSCIUS, BATHYLLOS, PILADES.

تطور الفن الصامت طولا وعرضا على العناصر التالية: اتساعا وعرضا لحركة اليدين، ميلاد التقسيم الوظيفي للحركة فيه، طبيعة الحركة، سلوك خشبة المسرح (ونقصد به المساحة والفضاء وكل ما يعين الفنان الصامت على إبراز حركته).

عاش الفن الصامت فترة صمت طويلة ما بين القرن الرابع الميلادي والقرن السادس عشر باستثناء حكم القيصر جوستينيان الذي تزوج من نيودورا فنانة البانتومايم.

وبحلول عصر النهضة، وتحديدًا عام ١٥٧٠م تنتشر مسرحيات (الكوميديا دي لارتى) نابعة من إيطاليا على خشبات المسارح والأسواق، ثم تتوسع الظاهرة لتشمل كل مسارح وأسواق أوروبا. وينتشر معها مرة أخرى (الفن الصامت). وتسجل هذه الفترة التاريخية ظهور فن الارتجال من داخل الفن الصامت إذ لم تصبح شخصيات الرواية الصامتة فقط هي الأدوار المسرحية، بل أضيفت إليها شخصيات صامته أخرى كانت تُقد على طريقة الارتجال، وعلى نمط كوميديا الفن. فإذا ما تتبعنا طريق الفن الصامت، وجدنا ممثلين في إنجلترا في القرن الثامن عشر الميلادي (جون ريش، جاريك J. RICH , D.

GARRICK) يقدمون مشاهد صامته في أدوارهم المسرحية. كما يصل الأمر إلى استعمال الفن الصامت في عروض الباليه الإنجليزية آنذاك. وفي فرنسا يقدم الممثل الصامت الفرنسي في النصف الأول من القرن التاسع عشر الميلادي كثيرا من علامات البانتومايم. ويذكر تاريخ التمثيلية الفرنسية اسم الفنان جان جاسبار ديبورو JEAN - GASPARD DEBUREAU (١٧٩٦ - ١٨٤٦م) وفنونه الصامتة على مسرح البهلوان في باريس THÉÂTRE DES FUNAMBULES والتي لم ينبس فيها بنبت شفة.

يزخر القرن العشرون بالمحاولات العديدة في الفن الصامت في أنحاء متفرقة من العالم. ومحاولات شارلى شابلن معروفة في حياة الفيلم الصامت. وكذلك أعمال كل من المخرجين ماكس راينهاردت، الكسنندر تايروف، فسفولد مايرهولد

M. REINHARDT, A. TAIROV, V. E. MEYERHOLD.

كما يسجل نفس القرن جهود الفرنسي مارسيل مارسو

MARCEL MARCEAU.

(٢٢/٣/١٩٢٣-؟م) وفرقته الصامتة العالمية في هذا الفن.

اشتغل بنظرية (الفن الصامت) وبمحاولات تطويره الفرنسي داكرو E. DECROUX في مدرسة التمثيل بباريس وفي مسرح ألفييه كولومبيه VIEUX COLOMBIER مع المخرج الفرنسي جاك كوبو J. COPEAU منذ عام ١٩٢٣م. ثم تعاون داكرو مؤخرا مع العالمي جان لوى بارو J. L. BARRAULT. منذ عام ١٩٣١م في تأصيل معاصر للفن الصامت الوجداني القائم على أسس علمية وعصرية. بمعنى فصل عالم الموضوع فيه كتكوين عنه كشخصيات وفكرة وأداة تعبير فنى. وهو ما طبقه مارسيل مارسو تطبيقا رائعا في عروضه

المعنونة بأسماء (السلام، ضد الريح، بيلانجو، الشباب، النضوج، الشيخوخة، الموت).

يتكون التركيب البنائي للفن الصامت من وحدات ثلاث هي:

- ١- الإيماءة أو الرمزة
GESTURE
- ٢- الموقف أو وضعية الجسد
ATTITUDE
- ٣- الحركة أو التنقل
MOVEMENT

وتفصيل عمل الوحدات كما يلي:

١- في الوحدة الأولى (الإيماءة) يتم تحريك جزء واحد فقط من جسم الإنسان مثل اليد أو الرأس مثلا. وتصبح هذه الحركة محددة لئلا تجر وراءها أكثر من المهمة المحددة لها.

٢- في الوحدة الثانية. تُعتبر (وضعية الجسد) أهم أدوات التعبير الفني في الفن الصامت إذ هي الوسيلة المباشرة لتكثيف المضمون الدرامي عبر عدة أوضاع مختلفة في الجسم.

٣- وفي الوحدة الثالثة (الحركة). تعمل هذه الحركة والانتقال من مكان إلى آخر على التعبير عن الأحاسيس أو الأحداث، بالطرق الرمزية أحيانا، وبالدلالية أو الصيغ الإشارية أحيانا أخرى.

وفي تاريخ فن البانتومايم نعتبر مدرسة داكرو وطريقته فناً حسابيا هندسي الشكل. وهو ما أتاح الفرصة لزميله الفرنسي سوبيران J. SOUBEYRAN لإدخال بعض التطويرات مستقبلا. هذه التطويرات التي تضمنت تعديل الحيزين المكاني والزمني لجسم الفنان الصامت، والفصل التام بين أعضاء الجسم ووظائفها الدرامية في عرض البانتومايم، داخل حركة تحليلية بحتة.

حصل مارسو على انتصارات فنية عالمية منذ عام ١٩٤٦م. وأصبح من المعروفين العاملين على التطوير المعاصر للفن الصامت. وقد استطاع بعد تأليف فرقته الخاصة عام ١٩٤٧م أن يعرض نوعا من

(المأساة الإيمانية MIMODRAMA) داخل عروضه الصامتة المعنونة
(الرداء، مُصارع الثيران، البيت المرهون). وأدت مدرسته هو الآخر
إلى ظهور فنانيين صامتين جدد مثل سيجال، جيور
G. SEGAL , E. GUYON.

تعمل حاليا استوديوهات مسرحية ومراكز تجريبية في فر
البانتومايم في كل من الاتحاد السوفيتي، وبراغ
(استوديو فيالكا FIALKA)، استوديو فروكلاف WROKLAW في
بولندا .

INDUSTRY ART

الفن الصناعي

الفن الصناعي واحد من فروع الفن التطبيقي. وهو فن يحاول
إيجاد أشكال فنية لخدمة التقنيات الصناعية، وتسهيلا وتجميلا للأدوات
التي يستعملها البشر في حياتهم. وهو فن متعدد الخامات إذ يستعمل
النسيج والنحاس والزجاج والفخار والطين.. وخامات أخرى.
يلعب الفن الصناعي دورا له خصائصه الهامة في ميدان صناعة
الأثاث والمجوهرات والخامات التقليدية وصناعاتها وتصنيعها. وكل هذه
الميادين الواسعة يقدم لها الفن الصناعي أعمالا زخرفية وجميلة مناسبة
لمضمونها وشكلها. وهو لذلك فن قريب من فنون الزخرفة، بل ومتعاون
معها كذلك . كما له علاقة وطيدة بموضوعات وأفكار تخطيط الأشكال
الصناعية.

تعكس موضوعات الفن الصناعي بمادتها ونوعيتها تصنيعها
وأسلوب أشكالها (تركيبية العصر) التي تقوم فيه أو تظهر فيه هذه
الصناعة. إضافة إلى تقديمها متطلبات مجتمعاتها وطبقاتها.

وتاريخيا، فقد انطلق الفن التطبيقي منذ العصر الحجري (مع صعود أو هبوط يتأرجح في فترة عن أخرى).. بمعنى صعود فر النسيج في العصر البيزنطي، والأثاث في عصر النهضة). لكن التاريخ يسجل أن الفن الصناعي قد حافظ على استمراريته بين الصعود والهبوط حتى القرن التاسع عشر الميلادي.

وفي القرن العشرين ، بعد الحرب العالمية الثانية، قامت نداءات لتغيير وتجديد لغة الشكل في الفنون الصناعية. وأطلق على هذه الحركة اسم (الحركة الوظيفية FUNCTIONAL) استهدفت تخطيط الأشكال صناعيا. إلا أن هذه الحركة لم توفق في نشر وإعلان الفن الصناعي بطريقة تواكب الفنون الأخرى، أو تطور الإنسان المعاصر.. دائم التغيير والتبدل في العصر الحديث.

ANTIQUÉ ART

الفن القديم (العتيق)

تعبير تتصف به فنون العصور اليونانية القديمة والرومانية. تشغل فنون اليونان الفترة ما بين القرنين الحادي عشر والثامن قبل الميلاد، وأشهرها فنون الخزف. ويقع (العصر المهجور) بين سنوات ٧٠٠، ٤٨٠ ق.م حيث قويت حكومة المدينة، ودخلت فنون المعمار والنحت والرسم.. المعمار بالأعمدة المتراسة الفخمة، ثم ببناء المعابد والنحت بالتماثيل التي تجسد الإنسان الواقف في هدوء وعلى وجهه ابتسامة القديم والرسم باللوحات على الجدران.

يمتد عصر الكلاسيكية اليونانية لقرن ونصف القرن في الفترة ما بين أعوام ٤٨٠، ٣٣٠ ق.م حيث نشطت فنون المعمار في بناء المعابد

والفيئات الفاخرة والمسارح كدور للتمثيل، ورسومات الإعداد للمدن الجديدة. وأهم المعابد في المعمار هي معابد بوسيدون، زيوس الأولمبي، أرخيتون، بارثينون الأثيني.

يحتل العصر الهيليني الفترة ما بين أعوام ٣٣٠، ٣٠ ق. م ، ثم من عصر الإسكندر الأكبر حتى انتقال الحضارة إلى الإمبراطورية الرومانية.

تعتبر الأعمال الأدبية اليونانية (الإلياذة، الأوديسة) لشاعر اليونان هوميروس أعظم ودائع العصر القديم. كما تحتل الدراما عصرها الذهبي في القرن الخامس قبل الميلاد على يد اسكيلوس، سوفوكليس، يوربيديس، أرسطوفانيس. أما في العصر الهيليني فيبرز نجم الشاعر كاليماخوس.

ثم، ينشأ الفن الروماني وهو يحمل آثار العصر الهيليني. ويحدد ظهور فن (الأتروسك ETRUSK) مساحته الزمنية بين القرنين السادس والرابع ق. م (بعض المراجع تشير إلى أن هذه المساحة امتدت ما بين القرنين الثامن والرابع قبل الميلاد). وأهم الفنون الرومانية هي المعملر والنحت. والأخير حقق (بورتريهات- تماثيل للوجه) على صورة تميزت بالواقعية في الأحجام والكتل. ويكشف القرنان الثالث والرابع الميلاديان عن نظام حكومي استبدادي.

تتميز الآداب اللاتينية عن فنون التشكيل عند الرومانيين، وبخاصة فنون الشعر على يد كاتولوس، هوراتيوس، مارتياليس، أوفيدوس. أما شعر الملاحم فأبرز كتابه فرجيليوس. وفي الدراما تبرز الكوميديا عند بلاوتوس، ترنتيوس. كما كان أبيلياس هو المعلم الأول لفن القصة.

فن الكتاب

BOOK ART

فن الكتاب هو فرع من فروع الفن الصناعي. وهو فن يستهدف طبع المخطوطات باليد داخل شكل مطبوع. أجزاء هذا الفن مراحل الطبوغرافيا، الإيضاح، التجليد.

يأخذ فن الكتاب دوره من الانتشار في القرن السادس عشر الميلادي، ويحصل على قيمته سواء بالنسبة للمادة أو الزخرفة في الغلاف.

ونلمس منذ القرن التاسع عشر الميلادي تطورا سريعا في فن الكتاب، إضافة إلى محاولات أكثر روعة وأعمق جماليات في القرن العشرين.

فن المنصة

STAGE-ART

أو كما يُطلق عليه أحيانا (فن المنبر). وهو اسم نوع من الفنون المنوعة (منوعات)، تهتم بالدرجة الأولى بالتسلية، وتتألف هذه المنوعات من عدة فقرات لا تتجاوز الفقرة الواحدة فيها بضع دقائق على المنصة. والفقرات بتتابعها إلى جانب بعضها البعض تكون العرض في فصل مسرحي واحد.

يفتقر هذا النوع من الفن عادة إلى التركيز، كما لا نعثر فيه على الهدف أو الصراع أو الرؤية، أو لنقل التعبير الفني الجيد بصفة عامة. بل يعتمد أكثر على (التتابع) الذي يعطى لشكله توازنا من الخارج. وهو

ما ينطبق عليه التعبير اللاتيني القديم (الإعجاب بالتغيير VERIETAS DELECTAT).

تشمل المنوعات المشار إليها فقرات النكتة السريعة، والنمر الغنائية، الأغاني، الرقصات، مقاطع من فن السيرك، أجزاء من فن الأكروبات، لقطة من الساحر (الحاوي). أما بالنسبة للجزء التمثيلي فيعتمد (فن المنصة) على مشاهد يتم إعدادها من أصول أجنبية ومحلية. مشاهد لا تخرج عن الميلودراما أو الضحك الرخيص والكوميديا الفاسدة أو النقد الاجتماعي في أحسن الأحوال .

يلعب فن الارتجال دورا هاما في فن المنصة حيث لا حدود أو قواعد درامية أو أرسطوطالية جادة. كما يجد التأليف الفوري مجالا واسعا له للانتشار. انتشر هذا النوع من فن المنصة في فرنسا (وفي كباريهاتها على وجه الخصوص) في القرنين التاسع عشر والعشرين الميلاديين. وقد نعيد أسباب الانتشار بعد ذلك في كل القارة الأوروبية إلى كونه عامل مضاد للحركة المسرحية العمالية التي انتشرت في أوروبا بل وفي أمريكا أيضا في الثلث الأول من القرن العشرين.

يطلق في تعبير آخر على فن المنصة (فن الطبل). ومع ذلك فمن الثابت أن عروض هذا النوع من الفن لا تهتم بتاتا بخشبة المسرح أو بالإطار المسرحي. لذلك كان نوعا سهل التقديم فهو يقدم في الشارع وفي الميادين والحدائق وفي المقاهي وبين استراحات دور السينما وفي البدرونات.

ومع كل ما تقدم، فإنه يولد اتصالا مباشرا مع الجماهير. لكن ما يقدمه يظل على مستوى الفن الحقيقي، عرضا عديم القيم الفنية.

فن النحت

SCULPTURE ART

أحد الفروع الهامة للفن التشكيلي. يمتاز فن النحت بالبُعد الثالث (العمق الثالث). وهو بذلك يصبح أحد الفنون القريبة من فن المعمار. مع الفارق بينه وبين المعمار، في أنه كفن يقع بين الفنون المستقلة وفنون المحاكاة والتقليد في حين أن فن المعمار لا ينتمي إلى فنون المحاكاة والتقليد.

فن الإعلان

PUBLICITY ART

فن الإعلان هو أحد فنون المناسبة. يهدف الإعلان إلى إثارة النفس باستعماله وسائل خطية ومصورات مكتوبة ومرسومة ومنقوشة وفي صور بيانية وتخطيطية، وطباعة وخرائط توضيحية. ويستعمل مواد عديدة مثل الخشب والحديد والأسلاك والورق والكرتون والأحبار، لخدمة أغراض فكرية أو سياسية أو اجتماعية أو فنية أو ثقافية. تقدم فن الإعلان تقدماً مذهلاً في المجتمعات الرأسمالية، حتى يُعد فن إعلال العصر أحد مواليد الرأسمالية العالمية. في القديم، نُفذت فنون الإعلان على الجدران وعلى النحاس. ثم دخلتها مرحلة استعمال الألوان. إلا أن النصف الثاني من القرن العشرين يُغرى إليه الفضل في استعمال الصورة في فن الإعلان في معاونة من فنيّ الرسم والتصوير.

أشهر فناني الإعلان الأوروبيين هم لوتريك، بونار، فيرتس

H. TOULOUSE-LAUTREK P. BONNARD, M. VERTES.

هو فن شعوب أفريقيا. هو يحوى ويجمع الفنون التى تزاولها وتمارسها القارة الأفريقية ودولها. وتُستثنى من هذه التسمية فنون أفريقيا البيضاء ونقصد بها (فنون مصر القديمة، فنون الشعوب العربية، فنون الثقافة الإسلامية).

حددت الأبحاث العلمية ظهور فنون القارة الأفريقية السوداء مؤخرا. وهو ما يُرى في فن الفلكلور عند السود والزنوج وفنون آدابهم. وهى قصص شعبية، وأغنيات سحرية تحمل روح الشعوذة ، وتيار (نجرسمو NEGRISMO) المنبثق عن آداب السود في تَأثر بالآداب الأوروبية المعاصرة، إذ يجمع كثيرا من الغرابة والألوان الفنية جنبا إلى جنب.

تظهر الموسيقى الشعبية للسود ضمن أعمال المجموعات الغنائية، في استعمال آلات طبلة اليد وطبلة القدم وآلات أفريقية الأصل. وعادة ما يصحب التصفيق أغاني الرقص والرقصات. ونعثر من بين الموسيقى الأفريقية على أغنيات العمل والكد، وأغنيات السحر. وهى موسيقى ذات ريتم خاص ولون معين وضغوطات صوتية غريبة غير مألوفة.

كما يتواجد (الجاز JAZZ) في أصل موسيقى السود، وبخاصة سود أمريكا. وهى موسيقى تتميز بوهج صوتى وصخب شامل. لكن الملاحظ أن الموسيقى الأفريقية قد أثرت بالكثير على الموسيقى الأوروبية المعاصرة.

يُعد فن النحت من أكثر الفنون التشكيلية الأفريقية التى تلعب دورا بارزا في حياة الشعوب الأفريقية. ويسجل تاريخ الفن الأفريقي

تطور فن النحت في القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين. ثم يشير إلى تطور ملحوظ آخر في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين، خاصة في جنوب أفريقيا، طبعاً إلى جانب امتداد فن القناع على كل مساحة القارة الأفريقية.

ACADEMIC ART

الفن الأكاديمي

في التعبير الضيق المحدود، يطلق الاسم على تيار الفن التشكيلي الذي ساد القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين على أيدي جماعة من الفنانين الأكاديميين الذين ابتدعوا أشكالاً ذات خصائص جامدة رصينة لا تتمتع بالمرونة أو اللدانة. وأقصد الجماعة التي ظهرت في العصر الباروكي، واستلهمت من الفن الكلاسيكي أغنى أشكاله من (فيزنزا عام ١٥٦٣، في روما عام ١٥٩٣، من باريس عام ١٦٥٤م).

لقد تجمدت تعاليم هذه الجماعة تماماً وجفت مداداتها في القرن الثامن عشر الميلادي، حتى أضحت عامل عرقلة في طريق التقدم، وأحد وسائل التأخر والتفويض للفنون.

إلا أن (الفن الأكاديمي) سرعان ما يعود إلى الارتباط بالمجتمعات والطبقات الوسطى في القرن التاسع عشر الميلادي، وليصبح أحد الفنون الرسمية عالمياً. وقد ظلت أكاديمية مدينة ميونيخ تحمل الطابع التقليدي الألماني الرصين.

إلا أن تيارات الفنون الجميلة والتشكيلية قد هاجمت الفن الأكاديمي في شدة منذ انبثاق فجر الرومانتيكية... بل لعل تيارات هذه

الفنون قد وجدت مبتغاها في معارضتها للفن الأكاديمي ونظرياته، حتى انتهت هذه النظريات تماما على يد التيارات الطليعية الحديثة. وفي الآداب ، يحمل تعبير (الفن الأكاديمي) طابع كل تيار مثالي، لكنه يمكن أن يعطل من تقدم الآداب والفنون.

ACROBAT ART

فن الأكروبات

هو أحد فروع فن السيرك. عاش في العصر الإغريقي والعصر الروماني من بعده فنانون كبار في فن الأكروبات. وهو يعنى فن مهارة الجسد حركة وتطويعا وليونة. حيث تظهر إبداعات الجسد الحركية في العرض المسرحي أو في جزء منه. يتميز فن الأكروبات بغلبة الحركة، والتوازن، والقفز، مستعملا مناضد مطاطية في أغلب الأحيان، وبعض الآلات التي ترفع الفنانين إلى أعلى لإنجاز عمليات القفز أو إظهار توازن الفنان، وقدرته على التعبير الحركي في الفراغ وعلى الأرض. وفي العصر الحديث يستعمل الفن طائرات الهيلوكوبتر لابرار أغراضه وتعبيراته.

ARTIST OF CREATION

فنان التكوين والإبداع

هو الشخصية المبدعة التي يقوم على كاهلها تنفيذ التكوين الفني في كل مراحله أو في بعض منها. وهو الذي يلتزم بالموضوع ثم

بالهدف الذى يرمى إليه من خلال ممارسته لفن من الفنون، متحفظا على قواعد علم الجمال، لعكسها بطريقة غير آلية أو ميكانيكية. ويبقى سؤال هام.. من الذى يعكس الحقيقة في الفن؟ وكيفية هذا الانعكاس؟

بعد التعرف على قضايا النفس وعلاقتها بفنان التكوين والإبداع. استقرت الآراء على أن الشخصية المكونة للإبداع (باللاتينية PERSONA) هي التي تلبس جلد كل دور أدبي أو مسرحي بسلوكها وتصرفاتها، وبكل ما يتعلق بالإنسان. كان أول المفكرين في هذا المضمار الألماني جوته. على اعتبار أن هذه الشخصية هي الواضحة لبذرة الفكر، وهو التي تسمح لطاقتها الديناميكية بالدخول إلى معترك الخلق الأدبي أو الفني مشاركة وعاشية. وضمن هذا الدخول تظهر على سطح العمل الفني علاقة فنان التكوين والإبداع ببيئته، وتأثير ومدى العلاقات في التغيرات التي تطرأ على موضوع العمل. حتى ليصل الحال بالشخصية المبدعة لتصبح مركز إشعاع وإمداد نفسى هام لكل الانعكاسات التي تقع عليها، تعرض خلالها المختزن في اللاشعور، والمرئى المعاصر الآنى، والتجربة المستفادة، بل وكل ما يتصل حقيقة بالمجتمع الذى تعيشه.

ويلعب الوعى دورا هو الآخر في تفضيل شخصية المبدع عن بقية الشخصيات العادية الأخرى في أى مجتمع كان. إضافة إلى إبراز الذات بكل ما تحمله من قوة ومعرفة وعلم وثقافة واطلاع، تنعكس دلالاتها على فهمه واستيعابه للأمور والأشياء، ومدى سلطان الموهبة في التكوين والإبداع، وعقلية الفنان في تنظيم خطوات التكوين وخصب خياله ومداه. ثم، رقة أحاسيسه وملاحظاته اليومية والعادية والخاصة، والحواس الخمس لديه بعلاقتها بالصوت واللون والنظر والإيقاع والشكل.

في النظرة الخارجية لفنون المعمار والنحت والرسم والتصوير تتواجد ملامح مشتركة تعمل على تركيب هذه النظرة من المباشرة، حتى تظهر أمام العين (على حدقة العين) عند فحص هذه الفنون، للوصول إلى التعبير الذي يريده كل فن.

بينما نجد أن الأدب تكمن النظرة الداخلية فيه. وهي نظرة تتأثر بالكلمة والعبارة والمنولوج والديالوج والحوار. ونفس الشيء عند فن الموسيقى الذي يتمتع بالنظرتين الخارجية والداخلية معاً، على اعتبار أن الوسائل الخارجية في الموسيقى - والتي ترتبط بالفن - تعمل على تحريك النظرة الداخلية حيث العواطف والأحاسيس.

ويتبع الشعر الأدب كفرع من فروعها في النظرة الداخلية. فالأبيات الشعرية والعبارات تعمل على توليد صورة في النظرة من الداخل، تملأ الفراغات المنتشرة في الأحاسيس بمضمون الصور الشعرية والبلاغية.

يقف فن الموسيقى متمتعاً بالنظرتين الخارجية والداخلية - كما سبق الإشارة - لذلك فإن النظرة المركبة فيه تختلف عن غيره من الفنون السمعية والبصرية. إن فن الموسيقى هو السهم المباشر لإنسان العصر، يصل إلى النفس مباشرة، رابطاً عالمه الداخلي في سهولة ويسر، لأن صور الداخل والخارج تتداخل وتتجدد في كل عرض موسيقي أو أوبرالي.

فنون التوضيح والتعبير EXPLANATION- EXPRESSION ARTS

يُطلق تعبير (التوضيح) على الأنواع والإبداعات الفنية التي تعكس موضوعات العوالم الخارجية في مباشرة. كما أن (فنون التعبير) هي التي تتعرض لموضوعاتها مباشرة لتصرفات الموضوعات المتصلة بالمشاعر وعالم الإنسان الداخلي.

تحت تقسيمات فنون التوضيح تقع الفنون التشكيلية برمتها (عدا فنون الزخرفة لغير الأشخاص)، وفن الملاحم (القصائد الحماسية البطولية)، فن الدراما والسينما والرقص والفن المسرحي. كما تدرج تحت اسم فنون التعبير فنون المعمار والموسيقى والشعر الغنائي.

إلا أن هذه التقسيمات التي أشرنا إليها بين فنون التوضيح وفنون التعبير لا تعدو أن تكون تقسيمات مجازية ونسبية. لأن انعكاس هذا الفن أو ذاك يحوى التقليد والمحاكاة، وهو ما يجعل الفن ملتزما بالموضوع وبالعقل والهدف والمرام. بل وفي إطار داخلي وخارجي معا في شكل متضافر يصعب معه مرة أخرى قبول هذا التقسيم.

فالتوضيح البحث في عكس صورة من صورة الحقيقة في الحياة بواسطة الفن لا يفيد كثيرا. فنون التوضيح بوحدها ليست بمستطاعة أن تزاوّل أهداف الفن. لأنها تصل بهذه الأهداف عندما توجهها للإنسان عبر موضوعاتها. وسواء كانت هذه الموضوعات (منظرا طبيعيا، صورة بورتريه) فإنها لن تؤثر بمفردها وبمفرداتها بغير وجود الإنسان الذي يحملها، حتى يصبح (هو) مع فن التوضيح كاشفا ومعبرا عن المعنى الحقيقي لموضوع المادة الفنية التي تتعرض لرأى الفنان وظروفه. بمعنى أن الذي يرى في صور الوجه التي رسمها رمبرانت

بشاعة الوجوه المرسومة فقط، فانه لن يستطيع أن يضع يده وعقله على الاعترافات التي عبرت عنها هذه الوجوه عن معنى حياتها، وآلامها التي حملت قسماؤها. وبالتالي فهو لن يصل في النهاية إلى فنيات هذه اللوحة. وكما لا توجد هناك فنون توضيحية خالصة، فليست هناك فنون تعبيرية خالصة. فالعالم الداخلي للأحاسيس عند فن الموسيقى لا يُولد من الفراغ الخالي بقدر ما يعتمد كذلك على الوجدان والاعتبارية. الموضوع الموسيقى هو أحد الحقائق الاجتماعية أو الطبيعية، أو هو جزء منها يرتبط بالعالم الخارجي بعلاقة ما. وكلما كان الموضوع مرتبطا بهذا العالم الخارجي في أكثر من خط وأكثر من رباط- سواء كان بالإنسان أو بالمجتمع- كان الموضوع ثريا عميقا وجامعا للمحتوى، وهو ما ينطبق على فن الشعر أيضا. ففي هذا الفن يظهر العالم، وتظهر ذات الشاعر ضمن مواقف حقيقية من الحياة- تماما كما في حالة فن الموسيقى- حيث أحاسيس تنعكس لتقود إلى شئ معين تجاه هذه الحياة وتجاه الحقيقة فيها، وطبعا بحسب أصالة الموضوع. وعلى ذلك نرى فن التعبير يظهر بطريقة غير مباشرة، تماما كما هو الحال عند صورة العالم الداخلي للفنان في فن التوضيح.

لقد مر الصراع بين فنون التوضيح وفنون التعبير في عدة مراحل، استعرضت في نظرياتها الكثير من الآراء والقيم الجمالية، ما بين نظريات في الفن وفي الجمال وتجارب في الحياة ونماذج من الحقائق، ما بين صادق ومزيف، وحقيقي وغير حقيقي. وتعرضت هذه الأحكام للطبيعية والرمزية والتعبيرية والتكيفية. ثم استقر الرأي الحديث على تسمية أو إمكان تسمية فنون التوضيح والتعبير، بفنون المحاكاة والتقليد وفنون غير المحاكاة والتقليد.

فنون المحاكاة والتقليد

IMITATION ART

يتفق النظريون في الفن على أن فنون المحاكاة والتقليد تشمل فنون الأدب، التمثيل، الرقص، السينما، الفنون التشكيلية. لأن هذه الفنون - وهي تعكس الحياة في وظائفها - إنما تتضمن بالضرورة مضامين درامية كبيرة يعمل الفنان فيها على إبرازها داخل الشكل الذي يراه مناسباً للتحقيق الفني. كما يعتبر نفس النظريين أن فن المعمار وفن الموسيقى ليسا من بين فنون المحاكاة والتقليد لأنهما يستعملان عناصر أخرى في التوضيح والتعبير.

وعلى كل، فليس هناك خط واضح محدد يفصل هذه الفنون عن تلك. وما آراء النظريين إلا اجتهادات تصنيفية للفنون غير ملزمة، ولا يجب أن تكون ملزمة حتى لا نركن إلى القاعدة وإلى الروتين في تقدير الفنون أو الحكم عليها. خاصة إذا ما عرفنا أن فن (الزخرفة) مثلاً في الفن التشكيلي يحمل بعض علامات فنون غير المحاكاة والتقليد .

فنون الآلة

MACHINE ARTS

والمقصود بها، هي هذه الفنون التي تدخل الآلات في صنعها، أو بالاشتراك في جزء من تكوينها حتى الوصول فيها إلى مرحلة الإبداع الفني .

يضع مورخو الفن تحت هذا التصنيف فن السينما، باستعماله آلة التصوير CAMERA في مقدمة وسائله الفنية. وفن الراديو، وفن التلفزيون. وكذا الدرامات التي تدخل الآلات بنقل كبير في تكوين

محتواها الفني. مثل درامات إيرفين بيسكاتور E. PISCATOR،
برتولت برخت B. BRECHT.

كما يعتبر بعض المؤرخين فن الموسيقى الحديث أحد فنون
الآلة، خاصة بعد استعمال الموسيقى لمضخمات الصوت حديثاً.

INTELLIGENCE

الفهم (التفكير)

أحد المتطلبات الأساسية في التكوين الفني. والفهم أو التفكير
بالعقل الناضج يعني خطوة هامة أولى تقود إلى (تحقيق) فكرة التكوين
الفني طولا وعرضا. ليس من جانب المبدع الفني وحده، ولكن من
جانب الآخرين والمشاهدين والمستمتعين بنفس التكوين.. تحقيقا يشمل
طبقات وعقليات جماهير مختلفة الثقافة والتربية والتعليم والمزاج
والنشأة، حتى نقطة الوصول إلى المضمون الحقيقي إلى كل عقل وذهن
مهما كان مستواه.

ولكى يصل الفهم إلى هذه الدرجة، فإن عملية الإيصال الفني
يجب أن تلبس الرداء الإنساني العادي، والمنطق السليم، والطريق
المباشر والبسيط في تطويع الوسائل والأساليب في الفن .
والفهم على هذه الصورة لا يحبذ استعمال الوسائل الدنيوية أو
الرخيصة أو الهزيلة الهزلية لأن مثل هذه العناصر من شأنها- في
حالة استعمالها أو الأخذ بها- أن تقضى على قوة ومستوى التكوين
الفني فتضعفه وتُقوض من كيانه.

أصل لفظة (فودفيل) لم يهتد اللغويون إليها حتى عصرنا هذا. هناك تفسيرات أو تكهنات أربع، أقربها إلى معنى اللفظة ما قال به اللغوي (رونسار - RONSARD) حوالي عام ١٥٧٠م من أن لفظة VAUDEVILLE مشتقة من تعبير VOIX DE VILLE صوت المدينة. وهو يستند في رأيه هذا إلى الأتيولوجيا ETYMOLOGY (الدراسة التي تعنى بأصل الكلمات وتاريخها بالبسط والتعليل).

دخل الفودفيل إلى عالم المسرح في القرن الثامن عشر الميلادي في فرنسا عبر مسرحيات البيرلسك BURLESQUE، وهي مسرحيات تحتوى في متونها على الضحك والسخرية والإضحاك والمحاكاة والتقليد (على غرار الكاريكاتيرية). تأسس مسرح الفودفيل THEATRE DE VAUDEVILLE عام ١٧٩٢م في باريس. وكتب له دراميون شعبيون مثل بيرون، لوساج PIRON, LESAGE وقد تنوعت أنواع الفودفيلات، فظهرت تراجيديا الفودفيل DRAME VAUDEVILLE، كوميديا الفودفيل A COMÉDIE VAUDEVILLE، الفولي FOLIE VAUDEVILLE. كما دخلت صور عروض الفودفيلات في الأوبرا كوميك OPERA COMIQUE.

من أشهر كتاب نوع الفودفيل في القرن التاسع عشر الميلادي

الدراميون:

M. I. HMELNYICKIJ

١- هملنيسكى

A. I. PISZARJEV

٢- بيساريف

N.T. VOROBIOV

٣- فوروبيوف

الذى كان يكتب تحت اسم مستعار هو لانسكى LENSZKIJ. ويقترَب

نوع الفودفيل الأمريكى من (الفارايى VARIETY) الأوروبى "أى
مجموعة قصيرة منوعة من عدة فنون تعبيرية مختلفة".

VITTORIO GASSMAN

فيتوريو جاسمان

من مواليد جنوا GENOVA في ١/٩/١٩٢٢م . ممثل ايطالى
ومخرج مسرحى. عمل بالتمثيل في السينما الإيطالية.
كان أول نجاح مسرحى له في التمثيل، في (أوبرا الشحات)
لجون جاى JOHN GAY.

في عام ١٩٥٤ يؤسس جاسمان فرقة مسرحية خاصة به، ويُعلم
فنون التمثيل للشباب والهواة. تزداد أعماله السينمائية في عقد
الخمسينيات. لكنه يعود مرة أخرى إلى عشيرته .. الفرقة المسرحية في
عام ١٩٦٦م.

تتضمن حصيلة أدواره في المرحلة الأخيرة الدرامات التالية:

- ١- عربة اسمها الرغبة - تينيسى وليامز
- ٢- بيرجنت - هنريك ابسن
- ٣- هملت - وليم شيكسبير
- ٤- أورستس - فيتوريو ألفييري.

VÖRÖSMÁRTY MIHÁLY

فيريش مارتى ميهاي

شاعر وناقد مسرحى ومؤلف درامى مجرى من مواليد
١٨٠٠/١٢/١، والمتوفى في ١٩/١١/١٨٥٥م .

بدأ اتصاله بالمسرح في عام ١٨٣٤م عندما قدّم دراما (عرس الدم VÉRNASZ) من تأليفه، وهي غير عرس الدم للأسباني فيديركو جارسيا لوركا.

ساهم فيريش مارتى ميهاي في ميلاد المسرح المجرى الحديث. وقد كتب في افتتاح مسرح (بشت PEST) المجرى، المنولوج الذي ألقاه أرباد ARPAD الذي سماه المجرىون (صحوة أرباد للمسرح). اعتنت الدعوة بإصلاح المسرح المجرى. ففي عام ١٨٤٣م يُكون فيريش مارتى ميهاي (جماعة النقد الدرامي) لتفحص النصوص الدرامية التي يقدمها المسرح المجرى، ولتساعد على تشجيع الأبحاث العلمية التي تبحث في نظريات المسرح وتطبيقاته.

عمل أيضا بالدراماتورجيا لتقعيد قواعدها العلمية في مجال المسرح المجرى. وفي استناد إلى دراماتورجية ليسنج LESSING ونظرة جوته GOETHE، وفلسفة أوجست فيلهالم شلجل AUGUST WILHELM SCHLEGEL ونظريات الفيلسوف الألماني لودفيج تيتك LUDWIG TIECK (١٧٧٣-١٨٥٣م)، التي تشير إلى أهمية التأثيرات اللونية في العرض المسرحي. وتتيك يدين الدرامات العاطفية الألمانية التي حملتها الرومانتيكية الألمانية، ورومانتيكيات شيكسبير ومعها الرومانتيكية الفرنسية كذلك، وهو لذلك يقرر في فلسفته طرقا للممثلين، واستكمالاً لمناهج طلاب الفنون المسرحية في المؤسسات العلمية.

فيساريون جريجور يافتش بالينسكى VISSARION G. BELINSKI

مؤرخ أدبي روسي، وواحد من المقّعين لنظريات الأدب والفن في الآداب السوفيتية. اشتغل بالنقد ونظرياته واعتنق مبادئ الفيلسوف

هجل والتي تقول" يأتي تحقيق النظريات أولاً في الفنون لتتمكن هذه الفنون من تحقيق الاستقبال لدى جماهيرها".

إلا أن بالينسكى يتعارض مع هجل مرة ثانية حين يعلن في فلسفته" أن الفن من وجهة نظره ليس درجة تطور مؤقتة تجاه الفلسفة. لكنه المقياس والمعيار الذاتى المستقل لشخص الإنسان وشخصية المجتمع." يرى بالينسكى أن على الفنون أن تظهر لتقوم بدورها في التطور التاريخى دون تقييد، وفى ارتباط عضوى مع نظريات التطور نفسها.

يتحدث في كتابه (نظرية الفن) عن العلاقة بين الفكر والفن، في أسلوب نقدى علمى لكل من نظريتى الفكر (التفكير) والفن. نابعا من أن بساطة الفن يجب أن تقدم- وفى التزام- الصورة الواقعية للحقيقة. ثم يطالب الفن أيضا بتيارات وأساليب ديمقراطية.

VIVIEN LEIGH

فيفيان لى

(١٩١٣/١١/٥ - ١٩٦٧/٧/٨م). ممثلة سينمائية ومسرحية إنجليزية. زوجه السير لورانس أوليفيه. بدأت حياتها المسرحية عام ١٩٣٥م. وفى عام ١٩٣٧م تمثل دور أوفيليا OPHELIA فى دراما شيكسبير (هملت HAMLET) فتصيب نجاحا باهرا. مثلت مع زوجها عدة أدوار ثنائية هامة مثل (ليدى مكبث، ليدى أنا فى ريتشارد الثالث، كليوباترا فى كل من درامتى شيكسبير أنطونيوس وكليوباترا. ودراما جورج برناردشو قيصر وكليوباترا. كما مثلت دور لا فينيا LAVINIA فى دراما شيكسبير (تيتوس أندرونيكوس).

حقت بتمثيلها دور (بلانش دييوا BLANCHE DUBOIS) في دراما تينيسى وليامز TENNESSEE WILLIAMS المعنونة (عربة اسمها الرغبة - A STREETCAR NAMED DESIRE) نجاحا خارقا، باخراج الفرنسى جان لوى بارو.

فيليبو توماسو مارينيتى FILIPPO TOMMASO MARINETTI

الكاتب الدرامى والمخرج فيليبو توماسو مارينيتى من مواليد الإسكندرية في مصر عام ١٨٧٦ / ١٢ / ٢٢م، والمتوفى في بيلاجيو BELLAGIO بإيطاليا في ١٩٤٣ / ١٢ / ٢م.

يُعتبر مارينيتى واحدا من مفجرى حركة المستقبلية في المسرح. يعلن عام ١٩٠٩م البيان الأول لحركة المستقبلية. ويتبعه عام ١٩١٥م بإعلان البيان الرسمى بأهداف ودوافع المستقبلية في المسرح.

MANIFESTO DEL TEATRO FUTURISTAT.(MANIFEST).

وحتى يدعم الأهداف والدوافع المشار إليها، يكتب كتابه الشهير (المستقبلية مسرح تركيبى - TEATRO SINTETICO FUTURISTA) في عام ١٩١٦م، وقد بحث الكتاب في خصائص المستقبلية في المسرح، وهى احتلال الأحداث والمضامين الدرامية لأقصر وقت ممكن، وبأقل الحوار والكلمات، وتحديد الحركة والإيماءة GESTURE، في اتجاه مباشر إلى الأسلبة والبساطة، وإعداد المتفرج لحالات القلق والاضطراب باستعمال الضغط على أحاسيسه للوصول إلى هذا التأثير، في شكل فنى مفاجئ .

فيودور فولكوف

FIODOR VOLKOV

من مواليد كوستروما KOSZTROMA في ٢٠/٢/١٧٢٩م والمتوفى في موسكو في ١٥/٤/١٧٦٣م . ممثل روسي ومدير فني مسرحي. يرتبط اسمه ببدايات تأسيس القومية في مسرح روسيا، وفولكوف واحد من مؤصلي خشبة المسرح الواقعي. أطلق عليه الناقد الروسي بالينسكي BELINSZKIJ (أب المسرح الروسي).

كون فولكوف في بداية انتمائه للمسرح فرقة مسرحية في ياروسلاف JAROSZLAV. ومن هذه الفرقة تكون في عام ١٧٥٦م أول مسرح روسي حكومي في بيفرفار PETERVAR أدار فولكوف هذا المسرح الحكومي الأول في تاريخ روسيا حتى وفاته في عام ١٧٦٣م. تميز في تمثيله بأدوار التراجيديا. ومثل أغلب درامات المؤلف الدرامي الروسي الكسندر باتروفتش سوماروكوف ALEKSZANDR PETROVITCH SZUMAROKOV كما مثل دور هملت في دراما شيكسبير المعروفة بهذا الاسم..



UNITIES THREE

قانون الوحدات الثلاث

هو القانون الأساسي في الدراماتورجيا الكلاسيكية الفرنسية الذي يتضمن وحدة الحدث، ووحدة الزمان ووحدة المكان. ويطلب بها في غير إنقاص أو إهدار في الدراما والعمل الفني الأدبي في المسرح. بمعنى أن تتضمن المسرحية حدثا واحدا، بلا أبيضود أو أحداث فرعية

مجاورة. وأن يتم الحدث المسرحي من بدايته إلى نهايته خلال أربعة وعشرين ساعة فقط. وألا يتغير مكان الحدث نفسه.

عُرف قانون الوحدات الثلاث قديما على يد أرسطو. لكن في صورة مغايرة لتحديدات الدراماتورجيا الفرنسية الكلاسيكية، التي كانت أكثر وضوحا. فقد تحدث أرسطو عن وحدة الحدث في قطعية، لا نجدها في حديثه- وبنفس درجات التحديد - عن وحدة الزمان . أما عن وحدة المكان فلم يذكر شيئا.

في عام ١٥٦١م يظهر قانون الوحدات الثلاث في شعر الفرنسي اسكاليجار SCALIGER. ثم سرعان ما تكتمل صورة القانون الفني عندما يُترجم أرسطو إلى اللغة الفرنسية بعد ذلك.

في عام ١٦٣١م يشير الأديب الفرنسي جان ميريت JEAN MAIRET في مقدمة درامته المعنونة (سيلفانير SYLVANIRE) إلى أن الدرامات القديمة قد احترمت قانون الوحدات الثلاث وبخاصة درامات (ترنتيوس TERENCE) التي يظهر فيها التزامه بهذا القانون. وقد تابع تفسير القانون بعد ذلك بالإفاضة الفرنسي أبيه دوبيناك ABBÉ D'AUBIGNAC في عام ١٦٥٧م داخل كتابه المعنون (تدريبات المسرح PRATIQUE DU THÉÂTRE).

وبرغم ظهور محاولات التغيير في المكان والزمان والموضوع نقضا لقانون الوحدات الثلاث بدءا من عام ١٦٤٥م من فرق المسرح الإيطالي، فإن المسارح الفرنسية ظلت لمائة عام أو تزيد بعد ذلك، تتمسك بقانون الوحدات الثلاث في دراماتها وعروضها المسرحية.

يُنسب القراجوز إلى خيال الظل التركي، الذي ظهر منذ القرن السادس عشر الميلادي حسب كتابات المؤرخين. إلا أنه من المرجح أن هذا النوع من خيال الظل كان موجودا قبل ذلك التاريخ.

تكونت الشخصيتان الرئيسيتان في عرض القراجوز من أكثر من مصدر، ومن عديد من القصص والروايات والحكايات، وهما قراجوز وحاجي. وهما متلازمان في العرض. فإما أن يكونا من أصدقاء السلطان التركي، أو من طبقة الصناع. كلمة (قراجوز) معناها العجري ذو العيون السود وأصل مهنته الحدادة. يتكون العرض في خيال الظل من ثلاثة أقسام وتتجسد الشخصيتان في هيئة عروستين تصنعان من الجلد. كما تحوطهما أعداد أخرى من الشخصيات المساعدة التي تمثل نماذج من الطبقات الشعبية والجنسيات (مثل شخصيات العربي، والأرمني، واليهودي). وكثيرا ما تعرضت هذه العروض إلى تناول النقد الاجتماعي الساخر، والمرير أحيانا. حتى اضطر الأمر السلطاني التركي إلى منع عروض القراجوز في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي. الأمر الذي أسهم في اندثار هذه العروض إلى غير رجعة.

بتحليل القصد أو (العزم في الفن) نجد أنه يتكون من هدف المضمون وهدف الشكل. وكلاهما يسعى الفنان إلى تحقيقه في صورة

مرضية. قد يكون المضمون طيبا وقد لا يكون. وقد يُصبح الشكل المختار واعيا، وأحيانا ما يكون غريزيا.

لذلك، فحدوث الفروقات أمر محتمل في الفن على الدوام. سواء كانت فروقات طفيفة أم كبيرة... بين العمل أو التكوين الفني في نهايته، وبين القصد الفني الأول. هذه أمور طبيعية وواردة ولا غرابة فيها أو مفاجآت. بل هكذا علمتنا حياة التجارب الفنية.

لكن كيف يتم ذلك علميا؟

يحدث ذلك - بالتفسير العلمي - عندما لا تظهر بعض وحدات الموضوع أو جزء "من المضمون الدرامي خلال التعاون مع الشكل المختار. كما يحدث أيضا أن يذرف التكوين الفني عند نهاية مطافه عن الموضوع الأصلي أو المضمون الدرامي، أو عنهما معا. وهي حالة تقع تبعثها على نقص في وعي المنتج الفنان، أو غيابه في لحظات كثيرة عن أوقات التكوين الفني وتسلسله.

وهناك حالات أخرى يسترد فيها القصد الفني المعوج اعوجاجه من خلال التكوين، ليعود إلى الطريق السليم النافع، فيضمن - ولو في اللحظات الأخيرة - اعتدال اضطراب العمل الفني

STORY

القصة

القصة أو الملحمة القصيرة. تعبير مأخوذ من الأدب الإيطالي حيث المحتوى من الماضي ومن الحدث الفائت. أحيانا ما يتخلل القصة بعض الحوار أو الديالوج أو منولوج الشخصية الواحدة. كما يمكن

للقصة أن تكون أنية حالية ACTUAL، بمعنى كون أحداثها من واقع الحال.

يعود بنا التاريخ إلى قصص شعرية ظهرت في عصر النهضة الأوروبية وبعدها نحت القصة إلى النثر واتخذته طابعا لها.

وتاريخيا، نتعرف على قصص هيرودوت HERODOTUS المؤرخ اليوناني أب التاريخ (٤٨٥ - ٤٢٥ ق.م)، وعلى قصص القرون الوسطى، والقصص الهندية القديمة، والقصص العربية من أبرز المرحلة الأولى للقصص القديمة.

تطورت القصة في عصر النهضة الأوروبية، إذ حفلت بموضوعات البطولة والخيال والوهم وحوادث خارقة وغير واقعية. وهو ما يتضح في أدب الفروسية والفرسان. وأعظم القصاصين من هذه الفترة هم بوكاشيو، نافاراي، مارجریت، سرفانتس
G. BOCCACCIO, NAVARRAI, MARGRET, M. CERVANTES.

يُعتبر القرن التاسع عشر مرحلة هامة في تطور القصة العالمية. إذ ارتكزت القصة الجديدة آنذاك على البطولة المفرقة، والتخفف من راوى الأحداث.. كما دخل الديالوج في الحوار النثري للقصة، وسألها بالعوامل النفسية تارة، وبالشخصيات مجسدة تارة أخرى. وهو ما حطم كثيرا من السدود وقلص من الفروقات الأدبية بين القصة والرواية، حتى أن تسميات جديدة أطلقت على هذا النوع من الآداب عرف باسم (الرواية القصيرة).

POETICAL STORY

قصة شعرية

القصة الشعرية نوع من الأنواع الشعرية. وعادة ما يكون موضوعها أكثر اتصالاً بالحياة اليومية منها عن الحياة نفسها. لكنها - أى القصة الشعرية - تفوق هذا النوع الثانى.

والعروض التى تقام على القصص الشعرية لا تجنح إلى التفصيل أو الاسترسال. وهى لذلك أكثر حلولاً من القصيدة الروائية. هناك قصص شعرية ضاحكة، وأخرى واقعية، وثالثة تأخذ شكل الحكايات.

عُرفت القصة الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادى، وكانت موضة عند الشعراء الرومانتيكيين. وهى موجودة بغزارة في أعمال أدباء وشعراء تلك الفترة.

وفى القرن العشرين تدخل القصة الشعرية دور تجريب جديد يحقق لها بعض النجاح العادى بين الأنواع الأدبية الأخرى.

ODÉ

قصيدة غنائية (نشيد)

الأصل اليونانى للتعبير ODE. وهى نوع عاطفى غنائى. تُكتب القصيدة الغنائية شعراً بأسلوب فخم لموضوع من الموضوعات الكبيرة، مثل السلام الوطنى أو القومى أو الجمهورى للدولة. وفى شكل ترتيلى.

.HYMNAL

استُعملت (القصيدة الغنائية) في المديح الدينى. وتقريبا على نفس النسق الذى كانت عليه مدائح الإله ديونيزوس في العصر اليونانى القديم، والتي كانت تتمثل في أناشيد وأغانى الكورس القصائدية. على ما تقدم، تنتمى (القصيدة الغنائية) إلى أقدم الأشكال الشعرية في الأدب، وهى ثابتة تاريخيا في الأناشيد الهندية القديمة المعروفة باسم (ريجفيدا RIGVEDA) أو في الغنائيات الشعرية المصرية، وفى أناشيد وقصائد هوميروس الغنائية عند اليونان القدامى وكذا فى أعمال شعراء القصيدة الغنائية في القرون الوسطى بالأناشيد اللاتينية وأبطالها هيلاريوس، أمبروزيوس، برودنتيوس

HELARIUS, AMBROSIUS, PRUDENTIUS.

تختلف القصيدة الغنائية عن نوعى الديثرامب والرابسودى . لكنها تصبح ولع كتاب القرن التاسع عشر الميلادى بعد تطورها ورقيها. ومن الرومانتيكيين المولعين بالقصيدة الغنائية نذكر هيلدرلين، ووردز وورث، كيتس، لامارتين، هوجو

J. HOLDERLIN, W. WORDSWORTH. J. KEATS, A.

LAMARTINE, V. HUGO.

ART NATIONALITY

قومية الفن

قومية الفن تعنى الخطوط الرفيعة أو الدقيقة التى يمكن أن تظهر في عمل فنى داخل أى فن من الفنون، سواء في مضمونه أو في شكله. وتعتبر هذه الخطوط وطنية لخدمة الوطن إذا ما نبهت إلى موضوعات اجتماعية عن حياة الشعب ، أو جاءت متضمنة لروح الشعب، أو جامعة

لثقافته أو تراثه أو معالجة وعاكسة لقضاياها الحية السائدة، وقت خروج التكوين أو العمل الفنى.

يكون هذا الاتصال في العمل بإبراز الحقائق الاجتماعية التى تقدم حلولاً لمشكلات أفراد الطبقة الشعبية وغالبية الجماهير، من خلال محركات أدبية أو درامية أو فنية أو تشكيلية أو تطبيقية. محركات تتسم بصفة الأصالة القومية أو الوطنية. كما يتحقق الاتصال بواسطة طرح وإبراز العادات والتقاليد والأحوال وحركة أيام الأسبوع العادية والمعتادة. وهو ما من شأنه أن يُحوّل الآداب والفنون إلى لغة قومية وأشكال شعرية وطنية، وعلامات معمار ترتبط بالمجتمع والتاريخ، وبعبادات المجتمع وحاجاته، ويطلع بالوطنية والقومية في النهاية إبداعات فنون كالرقص والمسرح والموسيقى وغيرها.

هذه المسحة القومية يمكن أن تستمر في العطاء. حين يستعير فن من فن آخر بعضاً من ملامحها لاستعمالها، ولكن باللغة المناسبة لها، وفى الأسلوب الذى يتوافق وطبيعة الفن الآخر. على غرار تأثر القارة الآسيوية بالفنون القومية للهند والصين.

يُعتبر الألماني ليسنج LESSING أول الداعين إلى قومية الأدب، كما لا يمكن جحد محاولات الرومانتيكية فى التركيز على خصائص القومية كهدف من أهداف الفن الرومانتيكى، حتى قادتهم محاولاتهم هذه إلى الإسراف. وهو ما دعا الناقد الروسى بالينسكى V. G. BELINSKI إلى الهجوم على وجهة النظر التى تنادى بإعلاء القومية مُعقبا "إن قومية الفن ليست وساما أو (ميدالية) بقدر ما هى أحد المهمات التى لا يستغنى عنها أى تكوين فنى يخدم مجتمعه".

قوة التعبير

CONTENT OF EXPRESSION

المقصود بقوة التعبير كثافة المحتوى. وأى فنان مدين للشكل الفني الذي يختاره للتعبير عن مضمونه الدرامي والفنى. كما يصبح هو المسئول عن نوعية وقوة التعبير وصولاً إلى الهدف. تكمن متطلبات (قوة التعبير) في أصل وفكرة العمل الفني، وفي مقومات لفت النظر إليه، وفي نوعية التقنية المختارة لعرضه والمستعملة في عملية التعبير ذاتها. وهي نقاط أساسية لضمان تعبير قوى ونافع. وكل ضعف في عنصر منها يؤثر بالضرورة على قوة التعبير نفسه.

القياس الفني

ARTISTIC MEASUREMENT

القياس الفني هو ميزان العلاقة الداخلية للتكوين الأدبي أو الفني. وهو إضافة إلى ذلك يشمل علاقات الأجزاء الصغيرة بعضها ببعض. وهو الأساس للمعيار المتوازن بين عناصر الشكل والمضمون. يظهر (القياس الفني) عادة في الإيقاعات، والتوازن والتعادلية. تتمركز علاقات المضمون مع القياس الفني في عناصر المبادئ والأخلاقيات والفضائل والأهداف الاجتماعية والإنسانية، في محاولة لتثبيتها في المضمون عبر قياس منضبط لا يخل. وكلها قضايا تتناولها الأعمال الكبيرة في الفن والأدب، وتخرج بصنع الفنان وفنه وفي رؤية وانسجام، وداخل صفات إنسانية الشكل، وتدحض كل القوى المتصارعة مع الإنسان، فلا تستطيع هذه القوى أن تحدد أو تحد من هوية الشخصية في الأدب أو في الفن.

تاريخيا، عُرف القياس الفني منذ العصر القديم، وفي عصر النهضة، وهو قائم حتى وقتنا هذا في التشكيلات الأدبية والجمالية. كما هو مقضى عليه أو كان مقضيا عليه في عصور المسيحية المتقدمة، وفي فنون الشرق، وفي فترات الفساد والانحطاط.

كان بوليس POLIS اليوناني أول الباحثين في القياسات الفنية. وقد قعدَ جوانب حرة للقياس وعمليته، ملاحظا التطور المنسجم والمتوافق، وطبيعة التطور، حتى لا يصل محملا بالمفاجآت والانتفاضات غير الطبيعية.

وكان أرسطو هو الآخر من بين المهتمين بعملية القياس الفني، وهو ما يظهر في أعماله وتراثه الأدبي والنقدى.

إلا أن عصر النهضة يُدخل تطورات هامة على (القياس الفني) حينما اعتبر (الجمال) أحد القواعد الرئيسية لوجه (الفن). وما الجمال في تفصيلاته إلا خصائص الإيقاع، التوازن، والتعادلية في العناصر الأدبية والفنية.

ARTISTICAL VALUE

القيمة الفنية

القيمة الفنية هي إحدى المراتب الجمالية والفلسفية والتي يصعب تصنيفها أو تقديرها، لقابليتها للأراء والمتناقضات.

بدأ البحث في علم القيم متأخرا، باعتباره علما يبحث في قيم الأخلاق والدين والجمال AXIOLOGY.

يعتبر لوتز H. LOTZE أن فلسفة القيمة لا تركز في بحثها على المتطلبات، بقدر ما هي حكم الذوق على الشيء من واقع الممارسة

والخبرة، والرأى المحتوى على مضمون دقيق . وهو ما يعنى أن القيمة ليست هى الحقيقة، ولا هى واقع ما نحكم عليه، بقدر ما تكون كامنة في مكان علوى شاهق يسميه لوتز (ما بعد وفوق الحقيقة). على هذا يكون مصدر القيمة داخلنا، لأنه لا ينبع أبدا من الخارج ولا من الواقع.

وهى نفس النظرة الفلسفية التى يراها في تحليل القيمة الفنية كل من فندلباند، ريكار، بيهم

W.WINDELBAND, H. RICKERT, K. BÖHM .

أما فيتانى VITÁNYI فيرى أن العمل الفنى هو عمل جامع موحد، وهو ما يصفه بالصعوبة الحقة ويبعده عن السطحية. وهو يضع مكان القيمة الفنية في نظرتة لكل وليس للجزء. كما أن حكمها يأتى نتيجة النوعية وليس نتيجة الكلية (أى النوع لا الكم).

يرتبط القياس الفنى ارتباطا وثيقا بالوظيفة الاجتماعية للفن وبمضمونه وشكله، وبما يقدمه كل من المضمون والشكل لخدمة المجتمع والجمهير. إذ كلما ساعد الفن التطور الاجتماعى في مكان ما، كان فنا جيدا ونافعا... وكلما عظمت قيمته الفنية في نهاية الأمر.

إن كلا من مجال الفن ومجال اللافن داخل العمل الفنى يتضح في سهولة ويسر. ففي الأول (الفن) يظهر مضمون واع يعكس واقعا أو شيئا محددًا لا يمكن الخطأ في تحديد معالمه. وفي الثانى (اللافن) نرى أن الفن الجيد لا يقبل بالعموميات أو التعميمات، أو الشخصيات العادية غير الدرامية، حتى ولو كانت جميلة في بعض الأحيان، لأنها تظل - مع ذلك - خاوية من المضمون.

باب (ك)

KABUKI

الكابوكى

مسرحية غنائية راقصة. والكابوكى هو واحد من الأنواع الشعبية اليابانية التى تمثل فن التمثيل القومى اليابانى. بدأت إشعاعات المسرحية الكابوكية في القرن السابع عشر الميلادى، في شكل بدائى من البانتومايم الغنائى الراقص الذى تقطعه مشاهد مسرحية كوميدية. وطبقا للمعتقد التاريخى تنهض راهبة تسمى (أوكونى - O-KUNI) لترقص رقصة بنفس الاسم (أوكونى) تساعدها شخصية أخرى، هى (كيبوتو - KIJOTO) على شاطئ النهر، ليجمعان الهبات من أجل تجديد أحد المعابد .

وسرعان ما نمت الكابوكى بإضافة عناصر فنية أخرى، مثل الطبله والفلوت والجيتار في وقت متأخر بعد ذلك. قدمت عروض الكابوكى في العاصمة إيدو (طوكيو اليوم) . في البدايه تكون العرض من العناصر النسائية. ثم قام الرجال بأدوار الكابوكى بعد ذلك في مسرح العاصمة، الذى كان قبلة طبقة التجار والصناع.

تراجعت الكابوكى خلال القرن الثامن عشر الميلادى أمام ازدهار مسرح العرائس في اليابان. لكن مسرحية الكابوكى سرعان ما عادت إلى مكانها من الانتشار الشعبى على يد الممثلين إتشكافا دنجورو (١٦٦٠ - ١٧٠٤م) ICSIKAVA DANZSURO، ساكاتا توجورو (١٦٤٥ - ١٧٠٩). الأول في دور البطل النموذج، والثانى في دور البطل الغنائى الشعبى LYRIC.

تتكون خشبة المسرح الكابوكى من سقف يتخذ مكانه أعلى خشبة المسرح. ولم تكن صالة الجمهور أكثر من مكان فسيح مسور. ثم

تطورت هذه الخشبة السطحية التي جرى عليها عرض الكابوكى إلى تخصيص ستار للمقدمة، وإلى ابتكار ممر يفصل بين الجماهير. هو عبارة عن طريق محاط بالورود في جانبه الأيمن والأيسر. هذا الممر الذى كان يعرف باسم (هانا متشى HANAMICSI). كانت الفرقة الموسيقية والكورس تؤديان عملهما فوق خشبة المسرح.

في بداية الكابوكى، لم تكن هناك مناظر لكنها وردت في وقت متأخر عن البداية. وترمز الأزياء وألوان دهان وجوه الممثلين وتسريحة الشعر إلى خصائص تجميلية وزخرفية خاصة في العرض الكابوكى. وغالبا ما يكون المضمون الدرامى للمسرحية الكابوكى أمثلة قديمة أو معتقدات، أو مغامرات ذات طابع يابانى محلى أو موضوعات تاريخية قديمة.

KARL HEINZ MARTIN

كارل هاينز مارتن

مخرج مسرحى ألمانى، ومدير فنى للمسرح، (١٨٨٨/٥/٦ - ١٩٤٨/١/١٣م). عمل بالإخراج المسرحى قبل الحرب العالمية الأولى في فرانكفورت أ.ماين FRANKFURT AM MAIN. ثم يؤسس في برلين المسرح التعبيرى الأول.. DIE TRIBÜNE. في عام ١٩٢٨م يبدأ في إدارة مسرح فولكس بيهن في برلين VOLKSBÜHNE. ويعود إلى مهنة الإخراج في مسارح برلين وفيينا بالنمسا ما بين عامى ١٩٣٣، ١٩٤٥. ومن عام ١٩٤٥م حتى عام ١٩٤٨م يدير مسرح هابل HEBBELTHEATER في ألمانيا بمدينة برلين.

ينحاز في إخراجه لطريقة الإخراج عند الألمانى إيرفين
بيسكاتور ERWIN PISCATOR. ويلتزم بالنظرة السياسية في مفهوم
الإخراج المسرحى. أهم أعماله في الإخراج:

١- موت دانتون - بخنر

DANTON TOD, GEORG BÜCHNER.

٢- فرانسيسكا- فيديكند

FRANCISKA, FRANK WEDEKIND

٣- أوبرا الثلاث بنسات- برخت ، فايل

DIE DREIGROSCHENOPER, BRECHT- WEILL

٤- النساجون- هاوبتمان

DIE WEBER, GERHART HAUPTMANN

KARL MARX

كارل ماركس

(١٨١٨ - ١٨٨٣م)

أول الكلاسيكيين فى تاريخ المادية
(الماتريالية MATERIALISM)، وأحد قادة الحركة العمالية العالمية
فى القرن التاسع عشر الميلادى. وكارل ماركس بمشاركة من أنجلز
F. ANGELS قدما علم الاجتماع الخاص بنظريتهما.

بحث ماركس أثناء دراسته الجامعية فى العلاقة بين تاريخ الأدب
وبين التربية وعلم الجمال الكلاسيكى الألمانى. كما تعرض عام ١٨٣٠م
لتجارب النثر والشعر والدراما.

الكاريكاتيرية هي التكبير والتشويه، وإعطاء صورة ساخرة تهكمية للتعبير الفنى فى الفن. وهى بالنسبة للأشخاص أو الشخصيات الدرامية تعنى تضخيم وتهويل سلبياته، لإعادة إظهارها فى صورة مضحكة غريبة من جديد.

تعرض (الكاريكاتيرية) لذلك لتغيير طارئ يركز على إخراج ملامح الوجه، تكوين الجسم، تغيير الأحجام الطبيعية فيما خلقه الله سبحانه وتعالى، وتحوير الملابس. وتلتزم كل هذه العناصر فى وضعيتها بالسخرية والتهكم الذين يسيطران على الصورة وعلى المظهر معا. وتستعمل مثل هذه الصور فى العادة فى الشخصيات الكوميديّة أو الساخرة لإنشاء موقف مفاجئ أو الوصول إلى الضحك عبر هذه الشخصيات.

وحسبما يذكر المؤرخون القدامى، فان هناك دلائل على وجود وظهور الكاريكاتيرية فى الفن التشكلى فى الفن المصرى القديم، وعلى ازدهارها فى العصر الكلاسيكى القديم بعد ذلك. استنادا إلى بعض صور المزهريات والقارورات التى اكتشفت فيما بعد .

تظهر الكاريكاتيرية فى الفن المسيحى فى صورة الشيطان. وتنتج فى القرن السادس عشر الميلادى ضد الكنيسة، كما تظهر فى أعمال بروجيل P. BRUEGEL التى تمتلى وتنضح بالساتيرية الشائعة. كما تحتل الكاريكاتيرية مكانها فى القرن السابع عشر الميلادى كرسوم إيضاحية لأداب الرواية.

وفى العصر الحديث تدخل الكاريكاتيرية إلى مجالات الدعاية
والسياسة والسخرية من الزعماء والطبقات والمجتمعات، داخل مهمة
ترشيدية أحيانا.

إلا أنها لا تحمل عناصر فنية أصيلة مهما ادعى راسموها
ورساموها أو المشتغلون بفنونها. رغم اعترافنا بتأثيراتها المباشرة على
الجمهير.

COMEDIE LARMOYANTE

كوميديا الدموع

أصل هذا النمط من الكوميديا مأخوذ عن قصص المواطنين
الإنجليز، الذى مثل موضة شديدة الانتشار في أدب القصة الإنجليزي.
وقد انتقلت كوميديا الدموع إلى خشبة المسرح، مستهدفة محاصرة
عناصر الكوميديا في خلفية الدراما منذ عام ١٧٤٩م في المسرح
الفرنسى.

تتكون كوميديا الدموع من المشاعر الغالبة المسيطرة المهيمنة
على المواقف المسرحية، ومن الفضائل والعفة والطهارة، ومن إنكار
الذات.

يعزى ظهور هذا النوع من الكوميديا وانتشاره في المسرح على
يد الفرنسى نيفيل دو لاشوس NIVELLE DE LA CHAUSSEE
(١٦٩٢ - ١٧٥٤م) وأبرز كوميدياته هى (الحاكمة LA
GOUVERNATE أو FAUSSE ANTIPATHIE)

ويطلق الإنجليز على هذا النوع (الكوميديا العاطفية
SENTIMENTAL COMEDY)، وأشهر كتابها كولى كيبى COLLEY
CIBBER (١٦٧١ - ١٧٥٧م) الممثل والدرامى الدانماركى الأصل

الإنجليزية الجنسية، الذي قدم كثيرا من دراماته على مسرح دروري
لين DRURY LANE THEATRE. وقد أطلق ليسنج على هذا النوع اسم
.WEINERLICHES LUSTSPIEL

كوميديا الفن (كوميديا لارتي) COMEDIA DELL'ARTE

الكوميديا دي لارتي، كالتعبير بالإيطالية، هي مسرحية مرتجلة
نشأت في منتصف القرن السادس عشر الميلادي، واستمرت لمائتي عام
وتزيد. وكانت خلال هذه الفترة هي النوع الممثل لشكل فن التمثيل في
ذلك الوقت.. أي الشكل الرسمي للتمثيل. وهو الذي كان يقدم في المسارح
للجماهير والعامّة. وإلى جانب الكوميديا دي لارتي، كان هناك نوع
أدبي خاص يكتب لجماهير البلاط ورجال الدولة، يعرف باسم
(كوميديا أروديتا - COMEDIA ERUDITA).

قامت الكوميديا دي لارتي على عدة مواقف مسرحية محددة
قبلا، وبلا حوار تفصيلي بل يحتل الارتجال من جانب ممثل الدور
الجانب الأعظم في العرض. ويكفي أن يعرف عدد من ممثلي المشهد
الحادثة الدرامية فقط، ليؤلفوا - ارتجالا - في كل ليلة الحوار المناسب
تقريبا لهذا المشهد (CANOVACCIO) وهو المشهد الذي كان يعتبر
حجر الزاوية في كل ما يأتيه الممثلون المرتجلون من أعمال وأقوال
وحوار ونكات وقفشات وحركات (LAZZI). وما من شك أن هذا
الحوار المرتجل في الكوميديا دي لارتي كان يعتمد على المسرحيات
الأخرى، وعلى الرواية وكتابها في الكثير. طبيعى أن الارتجال في كل
عرض للمسرحية الواحدة قد أوجد اختلافا في كل عرض. لكن تبقى

الحادثة الرئيسية أمام المرتجلين هي مناط القول والحركة في أعمال الكوميديا دي لارتى.

تتكرر نماذج الشخصيات في هذا النوع.. أى أنها شخصيات دائمة (TIPI FISSI) في كل مسرحية إلى أخرى. وعادة ما تكون الشخصيات على الوجه التالى

١- الشيوخ أو العجائز البخلاء (رجل وامرأة) يقفا في وجه الشباب والحب. وفي النهاية ينتصر الشباب على البخل والشيخوخة وأفكارهما. هذه القيمة مستوحاة أو هي مستدعاة من كوميديات بلاوتوس PLAUTUS التى تمثل الأصل في الأحداث. وأول الممثلين لشخصية الشاب العاشق في الكوميديا دي لارتى هو الممثل بالكو
BEOLCO

٢- شخصية روزانت RUZZANTE

٣- شخصية بريجيلا BRIGHELLA، وهى شخصية كوميدية شعبية تتحدث باللهجة المحلية، عادة ما تظهر في دور الفلاح أو الخادم، الذى يبعث الضحك والسرور في عالم العظماء والمترفين.

وفي فينيسيا VENICE نعثر على شخصيات أخرى من شخصيات الكوميديا دي لارتى. مثل بنتالون PANTALONE الكوميدي العجوز، المتحدث باللهجة المحلية الغنى الشحيح، المريض الشاكي على الدوام من شبح الشيخوخة. لا يغير رداءه الأسود وطاقيته السوداء أبدا. وهو نفس النمط الذى نجده مؤخرا عند الدرامى الإيطالى كارلو جولدونى CARLO GOLDONI (١٧٠٧ - ١٧٩٣م) في مسرحياته المكتوبة والمحرفة خطأ. وعجوز آخر مشابه له، هو العجوز البولونى (من بولونيا BOLOGNA) مثل شخصية الطبيب دوتورى DOTTORE المتحدث بلكنة اللهجة، وغالبا ما تكون شخصية القانونى التى تخط حينئذ بالكثير من التعابير اللاتينية في حوارها. هذا الطبيب المضحك

المتعالم الذي يؤذى مرضاه بوصفات طبية تزيد من مرضهم والامهم في الواقع. وهى نفس الشخصية التى نعثر عليها مؤخرا في مسرح موليير، وبخاصة في درامته (طبيب رغم أنه **MÉDECIN MALGRÉ LUI**). وهو وسط ردهائه الأسود وياقته البيضاء، يتمتع بأنف شديدة الاحمرار تكشف عن حبه للخمر وإيمانه له. ومن بين بقية الشخصيات تضطلع شخصية (زانى **ZANNI**) بأهم الأدوار. وعادة ما تحتوى المسرحية على شخصيتين لزانى. الأولى ذكية حادة الذكاء والثانية غبية للغاية. والشخصيتان عادة ما يكونان في خدمة ومساعدة الشباب ضد صراع العجائز، أو صراع الأجيال منذ القدم إن شئت أن نقول. تتحدث الشخصيتان بلهجة الشمال الايطالى، وبلكنة برجامو **BERGAMO** تحديدا. زانى الأول أحيانا ما يحمل اسم بريجيلا **BRIGHELLA** خبيث وذكى وصعب المراس، ولد ليحب مقالب الحياة ومخاطراتها. يحب المال والخمر والنساء، ويحب سيده إذا ما نفذ له مطالبه الشخصية وغاياته الذاتية الخاصة. وهو لا يعبأ بما يسمى الضمير أو المتاعب. وهو مستعد لأن يفعل كل شئ في سبيل تحقيق غاياته الدنيوية، ولو أدى الأمر به إلى السرقة والنصب والاحتيال. وهو الأصل في شخصيات عُرفت فيما بعد باسم اسكابينو **SCAPPINO**، فرانك تريبيا **FRANCATRIPPA**، بوراتينو **BURATTINO**.

أما شخصية زانى الثانى، وهى النقيض لزانى الأول. فإننا نجدها مؤخرا في شخصيات تجسدت في أعمال الكوميديا دي لارتى عند أرلكينو **ARLECCHINO** الشخصية الجائعة طوال عرض المسرحية، الضاحكة المباشرة العفوية، التى تحس بالعطش إلى الشراب بين لحظة وأخرى، الشخصية الساذجة تفكيرا وتصرفا. ويشتهر الممثل الإيطالى دومنيكو بيانكوليلى **DOMENICO BIANCOLELLI** بتمثيل هذه الشخصية القوية في الكوميديا دي لارتى. شخصية ذات وجه

عابس، مغبر، تحمل على جسدها بقية من ملابس مهلهلة تضعها في صف الخدم المساكين الذين لا ذنب لهم في البؤس والشقاء. وهي صورة حقيقية لفلاحى برجامو، إضافة إلى كونها صورة شعبية كذلك. وهو السبب الذى أطل فى صورة هذه الشخصية فى المسرح الفرنسى أيضا. انتكست الكوميديا دى لارتى انتكاسا ملمرسا فى منتصف القرن السابع عشر الميلادى، وبدأت طريق الانحدار، عندما انتعشت فى إيطاليا المسرحيات الغنائية الموسيقية فى (تيراتو ليريكو - TEATRO LIRICO). وانتقل إلى هذا النوع الجديد كثير من ممثلى الكوميديا دى لارتى. ومع أن هذا النوع الجديد قد انبثق أصلا من أصول الكوميديا دى لارتى، إلا أنه كان أكثر شعبية وأكثر التصاقا بال جماهير. وعندما قام كارلو جولدونى فى عام ١٧٤٠م بإعلان الحرب الدرامية بكتابة دراماته التى اتسمت بجوهر كوميديا الفن، لكن فى مشاهد وفصول منظمة ومرتبة ترتيبا دراماتوريا سليما، انتهى فصل طويل دام لمائتى سنة فى تاريخ المسرح الأوروبى والعالمى، وأعنى به الكوميديا دى لارتى المرتجلة. أو الأنواع التى كان يُعتقد أنها الكوميديا دى لارتى، حسب الاكتشافات الجديدة للأستاذ الدكتور سىكاى جيرج فى كتابه الحديث (علم اجتماع المسرح).

CLASSICISM

الكلاسيكية

أقدم المذاهب الفنية وأعتدها. من السهولة العثور عليه وسط فنون المعمار والفن التشكيلى والأدب والمسرح. وهو مذهب أساسه القاعدة المعروفة للوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع فى المسرح)، والهدوء، التقيد، التوازن، عظمة الشأن، نبالة الشخصيات الدرامية. لذلك تبدو محصلاته (كلاسيكية) الطابع.

والكلاسيكية هي إحدى تيارات فنون المعمار الأوروبية في القرن السادس عشر الميلادي إبان عصر النهضة. حيث دعت الكلاسيكية إلى حفظ وإصلاح المباني القديمة للحفاظ على (كلاسيكيتها). وروائع المعمارى أندريا بالاديو A. PALLADIO الدليل على ما نقول.

وهي نفس الصورة التي انتشرت في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادي على يد بيروول CL.PERRAUL، وبين القرنين السادس عشر والثامن عشر الميلاديين في إنجلترا في أعمال جونز، فرن I. JONES, CHR. WERN وبين بدايات القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين-وعلى مدى قرن بأكمله- تنتشر الكلاسيكية في قارة أوروبا، وبعد جهود رائعة خرجت بما سمي الكلاسيكية الجديدة.

وتاريخيا، انفجرت الكلاسيكية القديمة أولا في روما العاصمة الإيطالية. ولم يقتصر انفجارها على يد الإيطاليين وحدهم، لكن الأجنب الذين كانوا يتلقون العلم في روما قاموا بنصيب وافر في ميلاد الكلاسيكية .

كان فنكلمان J. J WINCKELMANN أول من استعمل تعبير (الكلاسيكية) معارضا به فن الباروك. وكان ديديرو في فرنسا على موعد معه من خلال أعماله النقدية والفلسفية الشهيرة المتضادة هي الأخرى مع فن الروكوكو.

وفي المعمار، عمدت الكلاسيكية إلى إنجاز أعمال بنائية جديدة نتيجة تقدم الطبقة المتوسطة، إلى جانب نماذج المباني التاريخية التقليدية مثل المعابد والقصور. واحتوت هذه المباني على المتاحف والمسارح والمكتبات والمصارف والبرلمانات واستطاع فن المعمار أن يتطور في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا وألمانيا خلال تلك الفترة.

تخرج الكلاسيكية في فن النحت متضمنة الحلول التكوينية، وعلى الرشاقة والأناقة واستعمال الرخام.

وفى الآداب، فإن تعبير الكلاسيكية يعنى ثلاثة أنواع. آداب العصر اليونانى القديم والآداب الرومانية، ثم النوع الثانى التابع.. وينتمى كتابه إلى الكلاسيكيين الأوائل. والنوع الثالث، وهو ما يطلق عليه أعمال الكلاسيكيين العالميين الكبار فى الأدب العالمى.

وعلى هذا، فإن تعبير (الكلاسيكية) فى الأدب يعنى الكتاب القدامى. كما يعنى التعبير أيضا تيار الكلاسيكية الذى ساد فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى فرنسا والمعروف باسم (الكلاسيكية الجديدة).

ازدهرت الكلاسيكية الجديدة فى عهد الملك لويس الرابع عشر ملك فرنسا. نتيجة اتجاهها إلى الطبقات الوسطى لاثبات وجهة نظر تسمى (القصر والمدينة). فى محاولة للتقريب بين الطبقات بعضها البعض، وفى استنارة بالإنسانية الخالقة، ومن خلال الدرامات الكلاسيكية الفرنسية التى تمسكت بقواعد أرسطو (الزمان، المكان، الموضوع) أى التى تنص على توحيد الحدث وزمنه أيضا ليدور خلال أربعة وعشرين ساعة، بغية تحقيق الإيهام الكلاسيكى فى الدراما. وقد تحققت وجهه نظر الفرنسيين هذه فى أعمال الأدباء والدراميين راسين، موليير، لافونتين، بوالو

J. RACINE, J. MOLIERE. J. LAFONTAINE , N. BOILEAU.

وفى القرن الثامن عشر بعد ذلك على يد كل من فوليتير، ديديرو

PL. VOLTAIRE, D. DIDEROT.

وتنتشر نماذج الكلاسيكية الجديدة فى إنجلترا بزعامه درايدن، بن جونسون،

سويفت، بوب **J. DRYDEN, B. JONSON, J. SWIFT, A. POPE**

ثم تتوسع الكلاسيكية الجديدة عالميا، ويتبناها في ألمانيا جوتشد،

ليسنج، جوته L. GOTTSCHED, G. E. LESSING, J. W. GOETHE

ثم ألفيري، جولدوني في إيطاليا V. ALFIERI, C. GOLLAONI

CABARET

كباريت

لا نقصد التعريف الشائع (الكباريه) الذي يعنى الحانة أو الملهى أو المطعم الذى يقدم البرامج الغنائية أو الراقصة.
لكننا نعنى (الكباريت) العصرى الذى اتخذ هذا الاسم فقط،
ليعرض أثناء الطعام والشراب على مرتفع بسيط يقوم مقام خشبة المسرح بعض مشاهد الارتجال، والحوار القصير، والأغاني الهادفة.
حتى تطور هذا النوع من عروض الكباريت ليصبح العرض مشهدا مسرحيا واحدا.

الأصل فى الكباريت نعثر عليه فى فرنسا. ففي ١٨ نوفمبر من عام ١٨٨١م افتتح أول كباريت من هذا النوع الدرامى فى حى مونمارتر MONTMARTRE والمعروف باسم CHAT NOIR.
وبعد الحرب العالمية الثانية، أخذت كثير من الدول الأوروبية التى انتقل إليها الكباريت من فرنسا، تُضمّن العرض المسرحى القصير بالكباريت، عددا من الأفكار السياسية والنقدية الاجتماعية.

نوع مغاير لا يهدا بالا بما تقدمه الكباريتات الأخرى من فنون تسلية خالصة. والكباريت الأدبي تتضمن عروضه مستوى أرفع بكثير من قرنائه، وهو يميل إلى الآداب الجميلة والكلمة الشريفة والمواقف الأدبية التي تتسم بالإنسانية.

يكون العرض فيه من مسرحية من ذات الفصل الواحد القصير. أو من عدة مشاهد مسرحية، وبعض النكات الضاحكة الراقية، ومن الشعر، وأحيانا من أغنيات قصيرة.

يتصدى برنامج الكباريت الأدبي أحيانا للسياسة والنقد الاجتماعي. ويوجد مقدم للبرنامج في هذه العروض، عادة ما يقوم به أحد كبار الأدباء أو الكتاب.

انتشر هذا النوع في فرنسا في سنوات دوران القرن العشرين.

الكثارسيس بتعبير أرسطو تعنى التطهير والتحرير للنفس، والتخفيف عليها من المعاناة الداخلية. وقد قصد أرسطو من أهداف التراجيديا أن تولد الخوف عند المتفرج. حتى تتبع الكثارسيس بالتطهير في نهاية العرض المسرحي.

يُستعمل التعبير منذ القديم، وحتى الآن في العمل الدرامي. ونجد اليوم من النقاد من يعود إلى الحديث عن (الراحة) التي تعنى نفس التعبير الخالد عند أرسطو.

CHRISTIAN JACQUES BERARD

كريستيان جاك بيرار

من مواليد باريس في ٢٠/٨/١٩٠٢م، والمتوفى في باريس أيضا في ١٢/٢/١٩٤٩م. مصمم للديكور والأزياء في المسرح، وفنان فرنسي في التصوير الزيتي.

يبدأ أعماله في المسرح في عام ١٩٢٩م كمصمم لديكورات عروض الباليه الفرنسي ويظل طوال حياته متخصصا في الباليه.

يعمل في مسرحيات أخرجها المخرج الفرنسي لوى جوفيه LOUIS JOUVET (١٨٨٧ - ١٩٥١م) واشتهر كثيرا في تصنيعه لديكورات مسرحيتي مدرسة النساء L'ECOLE DES FEMMES، دون جوان DON JUAN.

عمل مع كثير من المخرجين الفرنسيين التابعين في حياة المسرح الفرنسي مثل جان لوى بارو (JEAN - LOUIS BARRAVLT) (٨/٩/١٩١٠م) في مسرحه الخاص.

يحقق بيرار مدرسة خاصة متميزة في فن المناظر والديكور في فرنسا طوال عشرين عاما متواصلة، وترتفع قيمة هذه المدرسة بصفة خاصة في الكلاسيكيات وفي إقامة علاقة داخلية بين الديكور والممثل، من خلال بساطة بيوريتانية منطهرة، تتكون على أشكال معمارية في الديكور والمناظر تفرض وظائفها الدرامية على شكل خشبة المسرح.

NYIPPER TSHEKOVA

كنبير تشيكوفا

هي الممثلة الروسية أولجا ليوناردوفنا كنبير تشيكوفا OLGA LEONARDOVNA KNYIPPER TSHEKOVA من مواليد جلازوف GLAZOV بالاتحاد السوفيتي في ٢/٩/١٨٦٨م. ممثلة حاصلة على

جائزة الدولة، درست فنون التمثيل على يد الروسي نيميروفتش داننتشنيكو
NYEMIROVICS DANCSENKO في جماعة الفيلهارموني بموسكو.
تنضم عام ١٨٩٨م إلى عضوية مسرح الفن في موسكو ،
لتصبح واحدة من أكبر ممثلاته. في عام ١٩٠١م تتزوج من الدرامي
الروسي أنطون تشيكوف ، وتمثل أدوارا كبيرة في مسرحياته الأخيرة
التي اختتم بها حياته .فقدمت أدوار (أركاجينا ARKAGYINA في
مسرحية طائر البحر، ماشا MASHA في الشقيقات الثلاث، يلينا
JELENA في الخال فانيا، مدام رانفسكايا RANYEVSKAJA في
بستان الكرز).

تتميز بالأداء التمثيلي المحمل بدقائق نفسية للدور.

WINGS

كواليس

نقصد بالكواليس حدود جانبي خشبة المسرح اليمنى واليسرى.
هدان الجانبان يقع بينهما مكان المناظر أو الديكور المسرحي. يمكن
تغيير موقع كل جانب معا أو على حدة في حالة تضيق أو توسيع فتحة
الخشبة المسرحية. كما يمكن تحريك الكواليس إلى الأمام وإلى الخلف
أيضا. بين هذه الكواليس- وبعرض الخشبة- تجرى كل الحركة على
المسرح من ممثلين وممثلين، ومناظر وديكورات.

تعود نشأتها إلى المسرح الإغريقي القديم، وفي استعمال لثلاثة
جوانب أقيمت آنذاك من الخشب. وكانت معروفة باسم
(برياكوس PERIAKTOSZ). كما كانت متحركة لتعطي الإيحاء بأكثر
من مكان. وفي عصر النهضة عُرفت الكواليس باسم

(تيلارى - TELARI). إلا أنها كانت تكشف ما خلفها من مواد مسرحية. وللتغلب على هذه الصعوبات قُسمت خشبة المسرح إلى عدة مستويات- بعرض المسرح- من الأمام إلى الخلف، ليتسنى إقامة ثلاثة كواليس (في اليمين) وثلاثة كواليس (في اليسار). ويعود الفضل في هذا الحل العملى إلى مسرح فرنيس في بارما-TEATRO FARNESE PARMA وإلى المهندس الإيطالى توريللى TORELLI .. هذا المسرح الذى صممه أليوتى ALOETTI ما بين عامى ١٦١٨، ١٦١٩.

ولم يكن بمستغرب بعد ذلك، أن تتطور الكواليس فسرعان ما نعثر في مسرح الباروك في بدايات القرن الثامن عشر الميلادى على خشبة المسرح وقد علتها اثنتان وعشرون نوعا من الكواليس بعرض الخشبة على يد المعماري ومصمم الديكور فرناندو جاللى بيبينا FERNANDO GALLI-BIBIENA (١٦٥٧- ١٧٤٣م) وهو واحد من أسرة جاللى بيبينا التى عمل أفرادها بالمعمار والديكور المسرحى خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين. ومنهم المهندسون والمعماريون فرانسكو FRANCESCO (١٦٥٩- ١٧٣٩م)، جوزيبى GIUSEPPE (١٦٩٦- ١٧٥٧م)، أنطونيو (١٧٠٠- ١٧٧٤م)، كارلو CARLO (١٧٢٥- ١٧٨٧م) آخر أفراد الأسرة المعمارية في فنون المسرح والتمثيل والذى اشترك ضمن مجموعة المهندسين المعماريين الذين أشرفوا على إنشاء مسرح بيترفار PETERVÁR في الاتحاد السوفيتى .

يحقق تطور الكواليس على تغطية عورات خشبة المسرح، ويحدد مسارات الممثلين وحركتهم، ويكتف من مصادر النور على الخشبة.

ومع ذلك، ففي نهايات القرن الثامن عشر الميلادى تصعد إلى السطح معارضات لهذه التحديدات والتقنيات على خشبة المسرح. ففي

نزعة إلى الرغبة في الحرية، خاصة في المسرحيات الطبيعية. ثم يخرج على نظام الكواليس بعد ذلك كل من السويدي أدولف أيبا ADOLPHE APPIA (١٨٦٢/٩/١ - ١٩٢٨/٩/٢٩م)، الإنجليزى إدوارد جوردون كريج EDWARD GORDON CRAIG ١٨٧٢/١/١٦ - ١٩٦٦/٧/٢٩ في رفض للمناظر ، وابتداع طرق دهانات جديدة عند أيبا، وثورة كريج على البعدين في الرسم ، ومحاولاته في إبراز البعد الثالث THIRD DIMENSION الذى يتميز بالأبعاد المتعددة للمناظر والديكورات.

أما مسرح العصر الحديث، فقل أن يستعمل الكواليس التقليدية. حتى أصبحت لفظة وتعبير الكالوس يشار بهما إلى جانبي المسرح فقط.

BAIDGE

كوبرى

المقصود به هو الجسر الذى يقع عادة في المستوى الأول الأعلى على خشبة أى مسرح.. أى خلف أعلى ستار المقدمة مباشرة، ويطل على كل أجزاء خشبة المسرح.

يُستعمل هذا الجسر لتدلية المناظر من أعلى إلى أسفل أو رفعها من على خشبة المسرح إلى أعلى. كما تُثبت فيه كثير من أجهزة الإضاءة المخصصة لخشبة المسرح وما عليها من مناظر وديكورات وأشخاص.

ويمكن تعليقه هذا الجسر أو خفضه بحسب الحاجة إلى ذلك.

الكورس (جوقة المنشدين)

CHOIR

هو مجموعة المنشدين، أو المغنيين، أو مجموعة الراقصين في المسرح. والمسارح الكبيرة أو القومية اليوم في أوروبا لها فرق دائمة للكورس في الإنشاد أو الغناء الجماعي أو الرقص، للتعامل معهم في بعض من عروض الإنتاج المسرحي، وبخاصة في الدرامات الحديثة والعصرية.

تغيرت طبيعة عمل الكورس في العصر الحديث عنها في المسرح الإغريقي KHOROSZ. كورس الغناء المعاصر - إضافة إلى مسارح الدراما - نجده في مسارح الأوبرا ومسارح الأوبريت. وتدريبات هذا الكورس الغنائي بعيدة ومنفصلة تطبيقاً وقيادة عن العمل الفني (في الأوبريت مثلاً). لكن هذا الكورس يأخذ مكانه إلى جانب الأحداث الدرامية في الأوبريت، وحتى في الأوبرا، قرب تضايف وتجميع مختلف الطاقات والتخصصات الفنية المختلفة في التدريبات الجماعية النهائية.

كذلك، ففي العصر الحديث، فإن مجموعة الراقصين تمثل عموداً فقرياً في عروض اليوم. وطبقاً لطبيعة العصر وعروضه، فإن غالبية الرقصات اليوم هي رقصات عصرية.

الكوميديا

COMEDY

هي الدراما الضاحكة باليونانية واللاتينية، التي تستهدف في أحداثها خصائص الإنسان وعلاقاته وتصرفاته، ومميزاته التاريخية والاجتماعية.

والكوميديا عبر هذه الخصائص تقود إلى الضحك والإضحاك .
وهي كأحد طرفي الدراما (التراجيديا، الكوميديا) متغيرة على مر
التاريخ الأدبي والدرامي، وحتى وقتنا هذا فلم توضع لها المعايير أو
المقاييس الإيجابية والمحددة . الدليل على ما نقول هو كم الكوميديانت!!
الفجة في المسارح الخاصة في الوطن العربي.

في العصر القديم، وضعها أرسطو في منزلة أقل من منزلة
شقيقتها التراجيديا التي كونت حقا العصر الأثيني والتاريخ الدرامي
الإغريقي. وفي القرن السادس عشر الميلادي تبدأ الكوميديا حقا في
الانتعاش (رغم كوميديات العصر الروماني التي حققت انتعاشا نسبيا).
إلا أن الكوميديا لا تصبح محط الأنظار لجماهير المسرح إلا في القرون
السابع عشر الميلادي.

يرى ليسنج G. E.LESSING " أن على الكوميديا أن تضحك
الناس ، وتدخل السرور على قلوب الجماهير دون استعمال السخرية من
الآخرين".

من الطبيعي أن تحمل (الكوميديا) عناصر درامية هي
الأخرى، شأنها شأن التراجيديا. ولكن في اختلاف بين عنـها. ولعل
الاختلاف يكمن في أن أحداث الكوميديا ليست أحداثا فوق العادة كما في
التراجيديا، لكنها تتم بين أحداث أيام الأسبوع العادية المنتشرة من
تصرفات الناس العاديين وليس الملوك أو القواد أو الآلهة. ومع أن
الصراع والتضاد يمكن أن يكون قويا ومتمتعا بخاصية التأثير في
الكوميديا، إلا أنه يبقى دائما حول مشكلات يومية وديوية صغيرة.

تقترب الكوميديا في لغتها كنوع من اللغة العادية واللهجات
(أي اللغة القريبة إلى الأحاديث التي يتكلمها عامة البشر).

وفي الكوميديا ينبع التأثير من الضحك والفكاهة، نتيجة تعرية
موقف من المواقف أو السخرية من شخصية من الشخصيات، أو

الإفصاح عن شيء أو أمر مجهول أو غير معروف للجمهور، في حين تبقى الشخصية نفسها أمام الجماهير غير عالمة أو عارفة بالأمر نفسه. ثم إن المعرفة أو العلم بشيء أو الحدس يساعد الكوميديا في بنائها الدرامي. بمعنى أن هذه العناصر أو العلاقات تولد إيقاعات معينة لدى المشاهد تقوده إلى الضحك، خلال ما يكتشفه بنفسه ووفق عقليته وتبعاً لتفكيره وقياسه لمنطق الأحداث، ولامنطقيتها أيضاً.

تتجلى أغلب مصادر الضحك في غرابة الجسم وهيئته، وفيما هو غير طبيعي أو مُنافٍ للطبيعة، وفي اللغة أو الحوار المستعمل في الكوميديا. وتظل الشخصية الكوميديّة وسط التكوين الفني -دائماً وأبداً- مرتبطة ارتباطاً أعمى ومطلقاً بظروف سوء الفهم وتتابع الأخطاء والتمسك ثم الوقوع في المحذور، وباللبس الذي تقع فيه الشخصية لحظة إثر لحظة في تصرفاتها العقلية وغير العقلية، من أجل إضحاك المشاهدين وربط أحاسيسها بالعرض المسرحي الضاحك.

ثم إن هناك جانباً آخر للكوميديا نظيفة الصنعة، ونقصد بها (كوميديا المواقف) وهي التي تتبع عن صنعة درامية متقنة تستهدف تأثيراً فنياً مقنعاً في غير تبسيط أو انحدار بفن الكوميديا. وتتتابع في هذا النوع من الكوميديا المواقف في متناقضات مقصودة وطريفة، لتتراكم فوق بعضها البعض مسببة الحرج والصعاب للشخصية الكوميديّة، فلا تستطيع أن تجد لنفسها خلاصاً من التحلل من مثل هذه المشكلات... ونضحك نحن إذن على موقفها، ولكن في إحساس بالتعاطف وأحياناً بالعطف عليها. وما هي مشاعر راقية في الدراما.

وتاريخياً. عُرفت الكوميديا الإغريقية من عهد أرسطوفانيس في المسرح الإغريقي القديم، من خلال مواقف سياسية واجتماعية عرفها الشعب الأثيني حق المعرفة، وقَبِلَ وفهم سخيرية الكاتب الدرامي

أرسطوفانيس، سواء في مهاجمته للدين في شكل آلهة اليونان أو العكس، وفي سخرياته المريرة للحاكم كليون.

ونلاحظ كوميديات ليست عظيمة الشأن في المسرح الروماني عند بلاوتوس بصفة خاصة، ثم نعثر في المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر الميلادي على كوميديات موليير، وهى كوميديا أنماط وشخصيات ونماذج (البخيل، طرطوف، ألسست).

تقوم بعملية الإضحاك شخصيات لا تجد مجالها عادة إلا في فن الكوميديا والمسرحيات الكوميديّة. إذ تُبنى عليها وعلى كل مواقفها عناصر الإضحاك عبر الشد والجذب في الموقف الدرامي أو التشدد فيما هو غير مجد أو نافع أو العكس بالتسبب في الأمور الجادة والهامة. وقد قامت شخصية (المضحك) أو المهرج بمثل هذا الدور في درامات شيكسبير بصفة خاصة. فعرفنا اسم (المهرج أو البهلول CLOWN) ذات الاستعمالات الدرامية الخاصة.

وعلى ما تقدم، فإنه بإمكاننا- استنادا إلى تاريخ الكوميديا ونماذجها أو أنماطها- اعتبار الكوميديا الخالصة متجسدة في العناصر التالية.

١- شخصية كوميديّة (المهرج)

٢- موقف مضحك متقن دراميا

٣- شخصية الدراما (نوع الكوميديا كتابة)

نلاحظ أيضا أن النوع الدرامي المسمى (التراجيكوميديا TRAGICOMEDY) يحمل بين جنبه عنصرى الكوميديا والتراجيديا كما يتضح من اسمه. هذا النوع الذى ظهر في القرن التاسع عشر الميلادي وبخاصة في العصر الرومانتيكى وهو خلط بين نوعى أرسطو في قدر معقول .

لكن أشهر النظريين للكوميديا في رأينا هم أرسطو،

كوينتيليانوس، شافتزبوري AR.STOTLE, QUINTILIANUS, A.

SHAFTESBURY.

بحث في نظرية التعارض أو التباين CONTRAST والتي تحلل

الكوميديا بالضرورة، كل من الفلاسفة كانط، ليسنج، شوبنهاور، هجل

I, KANT, G. E. LESSING, A. SCHOPENHAUER, G. W. F.

HEGEL.

وفي العصر الحديث تحلل نظرية الضحك للفيلسوف الفرنسي

هنري برجسون HENRI BERGSON (١٨٥٩ - ١٩٤١م) صاحب

جائزة نوبل عام ١٩٢٧م الكثير من اهتماماته لكوميديا العصر

وضحكات القرن العشرين. واهتمت نظريته (بتحليل الضحك). بمعنى

إثباته عامل (الرتبة) و تأثيره في استخلاص الضحك وموجاته.

فتكرار لفظ معين عدة مرات وفي درجة أو طبقة صوتية واحدة (رتبية)

تثير الضحك أو تؤدي إلى الإضحاك. في معارضة لنظرية فرويد التي

اعتبرت الكوميديا إرضاء للغريزة العارمة.

COMMEDIA ERUDITA

كوميديا أروديتا

قامت الكوميديا أروديتا كنوع درامي مناهض، ومواجه للكوميديا

دي لارتي COMMEDIA DELL'ARTE في فترة عصر النهضة

الإيطالي.

وهي مسرحيات تصدى لكتابتها بالكوميديا الشعراء والعلماء

الإنسانيون في تلك الفترة. وقد استنقت هذه الجماعة من الدراميين

نظرتها من التأثيرات الدرامية التي تركها الدرامي الروماني القديم بوبليوس ترنتيوس PUBLIUS TERENTIUS (١٨٥ - ١٥٩ ق م).
قام بتمثيل هذا النوع من كوميديات (أروديتا) فرق من الهواة لفن التمثيل ، و عرضوا أعمالهم (الأكاديمية) إن جاز لنا هذا القول أمام كبار رجال الدولة وفي البلاط الإيطالي. كما قاموا بأول محاولة في تاريخ تمثيل المسرحية (قراءة) في تاريخ المسرح العالمي. فقدموا بعض المسرحيات بشكل مقروء فقط، حامل لبعض من الانفعال ، وكثير من الفهم والإدراك للدراما والدراماتورجيا. ويسجل التاريخ المسرحي أبطال هذا النوع المسرحي، وعلى رأسهم بياترو أريتينو PIETRO ARETINO، لودفيكو أريوستو LODOVICO ARIOSTO ، برناردو بيبينا BERNARDO BIBBIENA وتوركوأتو تاسو TORQUATO TASSO.

COMEDIE BALLET

كوميديا الباليه

وهو عرض كوميدي للباليه يدخل في تركيبه عناصر عدة، تتصل في معانيها بالكثير من متطلبات خشبة المسرح. فهو يضم بين جناحيه عناصر كثيرة من الكوميديا، وعناصر الباليه الصامت، وإلى مقدمة للعرض، وخاتمة لها. وهو مع ذلك عرض لا يتقيد تقيدا تاما بعناصر المسرح الدرامي أو المسرح العام.

يعتبر موليير MOLIÈRE أول من أوجد هذا النوع من كوميديا الباليه. إلا أن تاريخ المسرح يرجع أول الجهود القديمة في كوميديا الباليه إلى بعض النماذج في العروض الإيطالية.

قُدّم هذا النوع في عصر الملك لويس الرابع عشر في فرنسا على مسرح البلاط الملكي أحيانا، وفي ساحة البلاط أحيانا كثير. في عام ١٦٦١م. وأطلق موليير اسم (COMBINATION) على هذا النوع من العروض. الذي صادف نجاحا كبيرا بين طبقات النبلاء والأمراء. بل وأثر كثيرا في مزاج جماهيره المشاهدة.

يقوم العرض على أكتاف ثلاثة من الفنانين في طور الإنشاء والتركيب. الكاتب، المؤلف الموسيقي، ومصمم الباليه. وكثيرا ما تعامل موليير مع هذا النوع من العروض. وكذلك المؤلف الموسيقي لوللي LULLY الإيطالي الأصل فرنسي الإقامة وأحد كبار الموسيقيين الشعبيين آنذاك.

وأشهر كوميديات الباليه هي : زواج بالإكراه، جورج داندين، المثرى النبيل، السيد السمين.

الكوميديا الخبيثة أو الكوميديا المخادعة

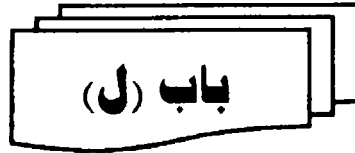
COMÉDIE D'INTRIGUE

نقصد بها الكوميديا التي انبثقت في المسرح الفرنسي، وكونت مدرسة في التأليف الدرامي، لنوع من المسرحيات امتلأت أحداثه بالخداع والتآمر والخبث والكذب على يد المؤلف الدرامي الفرنسي يوجين سكريب EUGÈNE SCRIBE (١٧٩١ - ١٨٦١م).

وهي درامات أغلب شخصياتها من المخادعين والمتآمرين ينسجون أحداث الدراما- وعن قصد- بكل المؤامرات، التي تؤدي إلى تطور الأحداث الدرامية تطورا كاذبا بعيدا عن الحقيقة، كما تؤدي كذلك إلى تعقيد الأحداث ذاتها إلى درجة بعيدة جدا.

ومؤلفو مثل هذا النوع من الدرامات، تمتعوا بتقنية درامية خاصة، ليستطيعوا نسج الأحداث الملفقة والمؤامرات في الدراما نسيجاً دقيقاً لا ينكشف في سهولة، وإلا ضعفت الدراما وسارت إلى طريق مسدود ومكتشف في الوقت ذاته. كما اعتمدوا على البراعة الفنية الرائعة في تركيب الدراما تركيباً لا يخل بما ابتدعوه من مشكلات وتعقيدات. لذلك كانوا يلجأون إلى ما يشبه المعادلات الرياضية لتثبيت أحداثهم التأميرية في شكل مضبوط وثابت ويقيني MATHEMATICAL بحيث يصبح هذا الشكل ممكناً، رغم أنه واقعي بعيد الاحتمال.

يدلنا التاريخ المسرحي أن درامات من هذا النوع قد ازدهرت قبلاً في عصر النهضة الأسباني في أعمال الأسبانيين الدراميين لوب دو فيجا LOPE DE VEGA، كالدرون CALDERON، موريتو MORETO. لكن تظل المدرسة الدرامية التي أنتجت كثيراً من الكوميديات الخبيثة، هي المدرسة الفرنسية بقيادة سكريب.



DRAMA COMMITTEE

لجنة التحكيم الدرامي

وهي لجنة تعمل المسارح المتمدينة على تأليفها عادة من كبار مخرجيها. وتضم إليها نابهة الكتاب الدراميين. ومهمة لجنة التحكيم الدرامي هي مشاهدة العروض المسرحية الجاهزة، قبل خروجها إلى الجمهور.

تلجأ بعض المسارح إلى تكوين هذه اللجنة من خمس شخصيات، بينما تؤلفها مسارح معاصرة من سبع شخصيات فنية.

يعود تكوين هذه اللجنة إلى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي
في مسارح أوروبا.

FORM LANGUAGE

لغة الشكل

كثيرة هي عناصر وذرات الشكل الفني. يقع عليها نظر الفنان صاحب التكوين ليستلهم من بينها المناسب لفنه، والذي يستطيع به وعبره تحقيق مضمونه الفني. وهو ما يعطى لكل عنصر أو لكل ذرة خصائص ذاتية واستقلالية محددة. ونحلل محتويات العنصر الواحد في هذا المقام، لنجد أنها تحتوى على (النوع، اتجاه الأسلوب، تاريخية الأسلوب ، وسيلة وطريقة التعبير).

من المعروف أن لكل فن لغته الخاصة به في التعبير. وهذه اللغة تتغير وتتبدل أحيانا، كما يعثرها التطوير أو التحوير أحيانا أخرى. كما أنها تختلف في فن عن آخر. فالفنون المؤثرة لا يمكن لها أن تستعمل لغة مباشرة أو سطحية أو خفيفة الوزن. لأنها تدور حول اللغة العميقة لتكون وسيلة جيدة للتوصيل، تقدم من خلالها تعبيرات حيوية وجديدة.

إن تعلم لغة الشكل الجديدة ليست أمر سهلا ، لأن طريق هذه اللغة طويل وشاق، بل ومتضارب أحيانا في نفس الوقت. لأنه يستهدف في الحقيقة إغلاق طرق شكلية دامت طويلا وافتتاح طرق وقنوات جديدة يحاول الفنان أن يشقها بشق الأنفس.

نعنى بلغة المسرح، الشكل الذى يتخذه الكلام أو الحوار في الدراما المسرحية، هذا الشكل للكلام أو الحوار يختلف اختلافا كبيرا وبيناً عن الحوار المكتوب في صفحات الكتاب أو حتى المسرحية المطبوعة. لماذا؟ لأن لغة المسرح تتمتع بخاصية سمعية AUDITIVE تتميز بنقلها براعة الأداء التمثيلي، إلى جانب تواجده عملية الترجيع REVERBERATION لحظة الأداء التمثيلي الحى.

لهذا فهى لغة مسرحية خاصة، تختلف عن لغة بقية الآداب الأخرى في التركيب والمعنى والتعبير، وخاصية الاختزال التى تتميز بها عن بقية لغات الآداب (كالقصة والرواية). وهى لغة التركيز في الإفضاء بالمعاني أو الأحداث، وهى لغة المباشرة البسيطة البعيدة عن فقه وفلسفات وتعبيرات التعبير اللغوى الضخم أو المفخم.

هذه الصورة للغة المسرحية ، تساعد الممثلين على فهم أدوارهم أولاً، كما تساعدهم على نقلها للجماهير ثانياً. واللغة الجيدة في المسرح ترفض المعانى المتعرجة أو التعبيرات المعقدة أو الاستطرادات والوصفيات ذات الصور الكثيرة.

LUCHINO VISCONTI

لوتشينو فيسكونتى

لوتشينو فيسكونتى دى مودرون (من مواليد ميلانو في

LUCHINO VINO VISCONTI DI MODRONE (م ١٩٠٦/١١/٢

مخرج مسرحى وسينمائى إيطالى، تدرب على الإخراج السينمائى عندما

عمل مساعدا للمخرج الفرنسي (رينوار RENOIR) في فرنسا. وقد أهلتته طاقاته للعمل في المسرح والأوبرا والإخراج السينمائي. عمل مع فرق مسرحية كثيرة، أهمها فرقتا موريللي MORELLI، أستوبا STOPPA وبالفرقتين كون وأسس مسرحا في العاصمة روما باسم TEATRO STABILE DI ROMA. وفي هذا المسرح يُخرج فيسكونتي كل عروضه المسرحية. قدّم مسرح تشيكوف بتصوير جديد على قواعد مسرح تشيكوف. إذ ملأ عرضه بالضحكات الساخرة المريرة (الجروتسك GROTESQUE).

أخرج للمسرح الإيطالي:

- 1- جلسة سرية لسارتر HUIS- CLOS
- 2- الحيوانات الزجاجية لتينيسي وليامز THE GLASS MENAGERIE
- 3- وفاة بائع جوال لأرثر ميللر THE DEATH OF A SALESMAN
- 4- ميراندولينا لكارلو جولدنى MIRANDOLINA
- (حازت على الجائزة الأولى في مهرجان مسرح الأمم بباريس عام 1956م).
- 5- الشقيقات الثلاث لتشيكوف TRI SZESZTRI
- 6- الخال فانيا لتشيكوف GYAGYA VANYA
- 7- غان الكرز لتشيكوف VISNYOVIJ SZAD
- 8- مشهد من الجسر لأرثر ميللر A VIEW FROM THE BRIDGE
- 9- أورستيس للدرامى الإيطالى فيتوريو ألفييري، - ORESTES- VITTORIO ALFIERI

(١٩٠٧/٥/٢٢ - ١٩٨٩/٧/١١ م) ممثل ومخرج مسرحي انجليزي. وهو أحد المخرجين العالميين في القرن العشرين .
 بدأ حياته الفنية في عام ١٩٢٦م في مسارح برمنجهام BIRMINGHAM بانجلترا. لعب أدورا ثانوية وصغيرة في بداية حياته. ولم يظهر كممثل كبير إلا في عام ١٩٣٤م.
 تسنح له الفرصة للتمثيل مع زميله الانجليزي السير جون جيلجود SIR, JOHN GIELGUD (من مواليد ١٩٠٤/٤/١٤م) في مسرحية شيكسبير المعروفة (روميو وجولييت) حينما مثل الاثنان الكبيران دورى روميو ومركتيو MERCUTIO بالتبادل. ويقدم أوليفيه التمثيل الواقعي في أعلى مستوى في فن التمثيل.
 يتجه أوليفيه بعد ذلك إلى درر الأعمال الكلاسيكية في الدراما. فيمثل أدوار هنرى الخامس، وهملت عام ١٩٣٧م، وريتشارد الثالث في عام ١٩٤٤م. وقبل الحرب العالمية الثانية يشترك في إدارة مسرح (الأولد فيك OLD VIC) ويتابع تمثيل الكلاسيكيات . فيقدم دور هنرى الرابع لشيكسبير في المسرحية المعروفة بهذا الاسم، كما يمثل شخصية أوديبوس.
 في عام ١٩٥١م يقود مسرح سان جيمس SAINT JAMES مع زوجته الممثلة السينمائية والمسرحية الشهيرة فيفيان لى VIVEN LEIGH (١٩١٣/١١/٥ - ١٩٦٧/٧/٨م). يقدمان معا في هذا المسرح دراما شيكسبير (أنطونيوس و كليوباترا - ANTONY AND CLEOPATRA) التى كتبها مؤلفها عام ١٦٠٦م تراجيديا في خمسة فصول. ثم يمثلان معا دراما برناردشو المعنونة (قيصر و كليوباترا -

CEASAR AND CLEOPATRA) والتي كتبها المؤلف الايرلندي عام ١٨٩٩م.

اضطلع أوليفيه بعد ذلك بأدوار خالدة في تاريخ المسرح العالمي. فمثل دور مالفوليو MALVOLIO في دراما شيكسبير (الليلة الثانية عشرة)، مكبث، وتيتوس أندرونيكوس TITUS ANDRONICUS، ودور بيرانجيه BERENGER في مسرحية يوجين يونيسكو المعنونة (الخرتيت LE RHINOCÉROS) المكتوبة عام ١٩٥٩م.

أشرف أوليفيه على مهرجان إتشيتشستر CHICHESTER وقدم فيه دوره الخالد في تاريخ حياته الفنية.. دور الخال فانيا لتشيكوف. في عام ١٩٦٣ يُعين مديرا للمسرح القومي البريطاني. وحتى عام ١٩٦٣ (تاريخ تعيينه) كان قد مثل في ٢٥٠ مسرحية، أخرج منها مائة مسرحية، كما مثل أدوارا عديدة بالسينما الإنجليزية والعالمية. لقد تبع أوليفيه السيرة الفنية والخط الجاد الذي سار عليه سابقه السير هنري إرفنج SIR, HENRY IRVING (١٨٣٨/٢/٦ - ١٩٠٥/١٠/١٣م).

LA COULEUR LOCALE

اللون المحلى

اللون المحلى في الآداب والفنون يعنى الغاية أو المحطة النهائية عند الرومانتيكين . بمعنى وقوف (اللون المحلى) في وجه قواعد الكلاسيكيين فيما يتعلق بتحديد الزمان والمكان، على غرار ما فعله والتر سكوت W. SCOTT ما بين أعوام ١٨١٦، ١٨١٨م حين ترجم بعض الأعمال الفرنسية إلى الأدب الإنجليزي.

نتعرف على مقومات ومضمونات اللون المحلى في الآداب والفنون في المقدمة التي كتبها الشاعر الفرنسي فكتور هوجو عام ١٨٣٠م متعرضا فيها لمناقشة الكلاسيكية حيث يقول " لا يجب على الشاعر أن يختار الجمال ، بل عليه أن يهتم بالمثل والنموذج . لكن ليس بما يرددونه اليوم في فعل اللون المحلى، أو في وضع ألوان ضالة لا تحوى إلا على التزييف بجانب بعضها البعض. لا يمكن للون المحلى أن يقوم على القشور الدرامية من الخارج. بل عليه أن يصل إلى الأعماق وإلى قلب التكوين في العمل الفنى، ومن داخل النفس البشرية حتى يصبح اللون المحلى مضيئا و نابضا بالأصالة في كل اللحظات.. من الجذور إلى كل ورقة نبات فيه. إن على الدراما أن تؤثر في لون العصر، كما عليها أن تتساب إلى هوائه، حتى تتقدم إلى العالم وتخرج منه وقد غيرته دون أن تلفت النظر إلى ذلك".

LOUIS JOUVET

لوى جوفيه

(١٨٨٧/٢/٢٤ - ١٩٥١/٨/١٦) ممثل ومخرج ومُعلم للفن المسرحى بكنسرفتوار باريس (أكاديمية المسرح الفرنسية (CONSERVATOIRE). تعلم الصيدلة. يصل إلى العاصمة باريس عام ١٩٠٩م ليقوم بأدوار صغيرة في مسرح ACTION D'ART وينتقل سريعا عام ١٩١١م إلى مسرح الفنون THÉÂTR DES ARTS إلى جانب كوبو وديلان، في عام ١٩١٣م ينضم إلى عضوية مسرح ألفييه كولومبييه THÉÂTRE DU VIEUX COLOMBIER، وبعد قضائه ثلاث سنوات فى الجندية يسافر مع فرقة مسرح كوبو إلى الولايات

المتحدة الأمريكية كمخرج أول للفرقة. وينتقل بعد ذلك مخرجاً أول
لمسرح الكوميديا بالشانزلييري، ثم يتولى الإدارة الفنية لنفس المسرح.
يخطو لوى جوفيه إلى المرحلة الثانية في حياته الفنية. فيمثل
للفرنسي جول رومان JULES ROMAINS (١٨٨٥ - ١٩٧٢م) دراما
كنوك أو انتصار الطب. **KNOCK OU LE TRIOMPHE DE LA MÉDECINE**
عام ١٩٢٣م، التي يصل عدد حفلات تمثيلها على
المسرح إلى ١٤٤٠ عرضاً مسرحياً. ولوى جوفيه واحد من أعضاء
حركة الكارتل الفرنسية CARTEL التي قامت بتنادي بإصلاح حال
المسرح الفرنسي. ثم يمثل عام ١٩٢٨م دراما سيغفريد **SIEGFRIED**
للدرامي الفرنسي جيرودو.

يدير لوى جوفيه بعد ذلك مسرح أثينا الفرنسي **THÉÂTRE DE L'ATHÉNÉE**
في الفترة من ١٩٣٤ حتى عام ١٩٥١م. وفي سنوات
الحرب العالمية الثانية يسافر بفرقته إلى سويسرا وأمريكا الجنوبية
بمسرحيات (دون جوان **DON JUAN**، مدرسة النساء **L'ÉCOLE DES FEMMES**،
مقالب سكابان **LES FOURBERIES DE SCAPIN**،
طرطوف **LE TARTUFFE OU L'IMPOSTEUR** وكلها من تأليف
موليير.

استعمل جوفيه وسائل الإخراج الحديث في أعماله الإخراجية. إذ
تظهر عناصر الحداثة عنده في كل مسرحية، وفي اختلاف عن
المسرحية الأخرى. درس طوال حياته التمثيل والإخراج في أكاديمية
المسرح الفرنسية. ومثل في كثير من الأفلام الفرنسية. لم يكن يدور
بخلد أحد أن هذا الرجل الرقيق فارغ القامة سوف يكتب نظريات
للمسرح لكثرة انشغالاته. ومع ذلك فقد ترك لنا في رصيد الكتابة الفنية
النظرية :

1- RÉFLEXIONS DU COMÉDIEN, 1938

2- PRÉSTIGE ET PERSPECTIVES DU THÉÂTRE

FRANCAISE , 1945.

3- TEMOIGNAGES SUR LE THÉÂTRE, 1951.

LUIGI PIRANDELLO

لويجى بيرانديللو

من مواليد أجيرجنتى AGIRGENTI في ٢٨/٦/١٨٦٧م، والمتوفى في روما في ١٠/١٢/١٩٣٦م. كاتب درامى ومخرج مسرحى ومدير فنى للمسرح. حاصل على جائزة نوبل NOBEL. تفتحت أفكاره للمسرح بين عامى ١٩١٦، ١٩٢٥م.

يؤسس بيرانديللو في عام ١٩٢٥م مسرح الفن في روما **TEATRO D'ARTE DI ROMA** المعروف باسم **(TEATRO DEGLI UNDICI)**. وفى هذا المسرح بدأ أعماله الإخراجية الأولى. لكن المسرح يغلق أبوابه بعد ثلاثة شهور فقط من افتتاحه، الأمر الذى اضطر الفرقة المسرحية للتجوال في المدن الإيطالية وفى أوروبا لعرض أعمالها. وفى عام ١٩٣٤ تُحل الفرقة المسرحية، ويسدل الستار على مسرح ايطالى كان يمكن- لو استمر- أن يسهم في تجديد الحركة المسرحية الإيطالية.

اهتم بيرانديللو في ملامح الإخراج عنده بالحساسية الشديدة تجاه ما يجرى على خشبة المسرح، وبالاهتمام الواعى بالصورة على المسرح، لتكون درامية فعالة. ونحى في تفسيره للعروض إلى الشكل الواقعى.

لويس فردريك بوميسستير LOUIS FREDRIK BOUMÉESTER

من مواليد ميديل هارنيس MIDDELHARNIS في
١٨٤٢/٩/١٢، والمتوفى في أمستردام AMSTERDAM في
١٩٢٥/٤/٢٨م. ممثل هولندي. عمل بالفرق المسرحية الهولندية
المتجولة في بدء حياته المسرحية ثم التحق ممثلاً بصالون المنوعات
SALON DES VARIETES. كان لجمال صوته في المسرح التأثير
الكبير في صعود نجمه الفني ، فتخصص في أدوار التراجيديا.
يؤسس فرقة مسرحية خاصة به في عام ١٩٠٣م تحت اسم
HARLEM DAL ويسافر مع فرقته إلى أندونيسيا ولندن. أهم أدواره
في المسرح:

- ١- شيلوك SHYLOCK في تاجر البندقية- شيكسبير
- ٢- ريتشارد الثالث في ريتشارد الثالث- شيكسبير
- ٣- كوريولانوس في كوريولانوس- شيكسبير
- ٤- مكبث في مكبث- شيكسبير
- ٥- كريون KREON في أوديبوس ملكا- سوفوكليس
- ٦- أرباجون HARPAGON في البخيل- موليير.
- ٧- نابليون NAPÓLEON في مدام سان جن لفكتوريان ساردو

LEE SIMONSON

لى سيمنسون

مهندس ومصمم للديكور المسرحي، أمريكي الجنسية من مواليد
نيويورك في ١٨٨٨/٦/٢٦. والمتوفى في نيويورك في ١٩٦٧/١/٢٣م.

درس في الولايات المتحدة الأمريكية أولاً على يد المعلم المسرحي الأمريكي جورج بييرس بيكر (١٨٦٦/٤/٤ - ١٩٣٥/١/٦ م) ثم تابع دراسته للمسرح في باريس .

يبدأ عام ١٩١٢م في العمل بتصميم المناظر المسرحية. وبعد سبع سنوات (١٩١٩م) يصبح واحداً من أكبر رجال السينوجرافيا في أمريكا. يعمل ما بين أعوام ١٩١٩، ١٩٤٠م مديراً مساعداً لمسرح جيلد THEATRE GUILD وهناك يتقابل مع روبرت إدموند جونز (١٨٨٧/٢/١٢ - ١٩٥٤/١١/٢٦ م) ROBERT EDMUND JONES مهندس الديكور الأمريكي، نورمان بل جيديز (١٨٩٣/٤/٢٧ - ١٩٥٨/٥/٨ م) NORMAN BEL - GEDDES مهندس ومصمم الديكور الأمريكي، ليكونوا ثلاثتهم الثورة الفنية الأمريكية في عالم الديكور والسينوجرافيا، التي خرجت خروجاً كاملاً عن تقليد الطبيعة في المسرح. وأصبحت ثورتهم هذه مثلاً يحتذى في شكل ومنظور خشبة المسرح، على المسارح الأوروبية نفسها.

يلجأ لى سيمنسون إلى عناصر الواقعية الفنية في ديكوراتها. سواء كانت هذه الديكورات للدراما أم للأوبرا أو لعروض الباليه العصري. يتمسك في فكر التصميم عنده بالمضمون الدرامي للعمل الفني ذاته، وفي وحدة لا تنفصم مع فكر وتصوير الإخراج المسرحي .

سجل معالم الثورة الفنية في كتابيه : خشبة المسرح قائمة

1-THE SAGE IS SET .

2- THE ART OF SCENIC DESIGN. فن تصميم المناظر .

كتب لى سيمنسون كتابه الأول في عام ١٩٣٢، بينما خطَّ كتابه الثاني عام ١٩٥٠م.

ليبرتو

LIBRETTO

ليبرتو لفظة إيطالية، تعنى كتاب الحوار، أو لنقل (السيناريو الموسيقى) مجازا للأعمال المسرحية مثل الأوبرا أو الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية . هذا السيناريو الموسيقى يكتبه حوار المؤلف الدرامى ليستعين به المؤلف الموسيقى للعمل المسرحى. في الليبرتو تسجل كل لحظات وخطوات الموسيقى. ووظيفته متابعة القصة والأدوار التمثيلية والمقاطع الغنائية.

لا يتطلب في الليبرتو المستوى الأدبى الرفيع. وحتى الأعمال الأدبية والشعرية التى كتبها كل من فاجنر R. WAGNER، هوفمنستال HOFMANNSTHAL لم تفد الليبرتو كثيرا.

بدأت طباعة الليبرتو في كتيب صغير بدءا من القرن الثامن عشر الميلادى، لمساعدة الطبقة الراقية من الجماهير على متابعة حوار الأوبرات الإيطالية التى كانت منتشرة في كل أوروبا. وعادة ما كان يوضع هذا الكتيب في المقصورات في المسرح.

من أشهر كتاب الحوار الأوبرالى جون جاي JOHN GAY، ميتاستاسيو METASTASIO، دابونت DA PONTE.

لينيه بو

LUGNÉ- POË

(١٨٦٩/١٢/٢٧ - ١٩٤٠/٧/١٩ م) كاتب ومخرج مسرحى ومدير فنى مسرحى فرنسى. أنهى دراسته في كنسرفتوار باريس. ثم التحق بمسرح المخرج الفرنسى الطبيعى أندريا انطوان ANDRÉ

ANTOINE (١٨٥٨ - ١٩٤٣م) ثم يكون فرقة مسرحية من الهواة للمسرح سماها CERCLE DES ESCHOLIERS لتقدم عروضها، تبدأ هذه الفرقة بعرض مسرحية (سيدة البحر - FRUEN FRA HAVET) لإيسن، فتلفت الأنظار إليه كمخرج مسرحي.

في عام ١٨٩٣م يؤسس مسرح اللوفر THEATRE DE L'OEUVRE وفيه يقدم درامات الاسكندنافية إيسن ، استرنديج، ويتابع إخراج الأعمال الدرامية الكبيرة للدراميين ماترلنك MAETERLINK ، كلوديل CLAUDEL وأرمان سالاكرو ARMAND SALACROU، جان سارمنت JEAN SARMENT.

بعد فترة يقطع بو صلته بالمذهب الطبيعي ويتجه إلى طريق ورؤية جديدة في عالمه الإخراجي.. رؤية عصرية تصلح حقا لمسرح القرن العشرين.

LEOPOLD JESSNER

ليوبولد جاسنر

من مواليد كينجزبرج في ألمانيا KONIGSBERG في ١٨٧٨/٣/٣م، والمتوفى في هوليدود HOLLYWOOD في ١٩٤٥/١٠/٣٠م. ممثل ومخرج مسرحي ألماني. يلتحق بالعمل المسرحي في مستهل حياته في عدة فرق أهلية. ويظهر نجمه لأول مرة على مستوى المسرح العام في مسرح تاليا في هامبورج THÁLIA THEATER, HAMBURG يعمل في هذا المسرح من عام ١٩١١ إلى عام ١٩١٥م كمخرج أول. ثم يقود مسرح مدينة ولادته كينجزبرج في الفترة من عام ١٩١٥ حتى عام ١٩١٩م. ومن هناك يعود إلى برلين مسنولا وموجها للمسرح الحكومي في برلين.

يقدم جاسنر محاولاته الإخراجية في أعمال شيللر (تل وليهلم-
 وليم تل WILHELM TELL)، فرانك فيديكند FRANK WEDEKIND
 (١٨٤٦ - ١٩١٨م) بدرامته بعنوان (الماركيز كـايت DER.
 MARQUIS VON KEITH). وهو واحد من المخرجين الألمان في
 بدايات القرن العشرين الذي جرب مبكراً في (البساطة في المسرح) .
 ونفذ هذه البساطة أحجاماً مبسطة وطبعة على خشبة المسرح في صورة
 بعيدة عن التعقيد وملء الخشبة بالديكورات والمستويات والأثاث
 وغيرها. جاءت خشبة المسرح في إخراجها غاية في البساطة
 (ستار دائري يحوط كل خشبة المسرح CIRCLE CURTAIN، بعض
 السلم البسيطة التي تولد ارتفاعات إلى جانب الأرضية التي هي نفسها
 الانخفاضات ، أو أرضية خشبة المسرح الأصلية الثابتة) ولا شيء أكثر
 من هذا . لكن ... في تصميم يصل إلى لب ومضمون الدراما.
أهم أعماله الإخراجية:

FLORIAN GEYER	مسرحية فلوريان جاير	١. هاوبتمان
AMPHITRYON	مسرحية أمفثريون	٢. موليير
DIE WEBER	مسرحية النساجون	٣. هاوبتمان
EGMONT	مسرحية إجمونت	٤. جوته
OTELLO	مسرحية عطيل	٥. شيكسبير
KING JOHN	مسرحية الملك جون	٦. شيكسبير
OIDIPUSZ	مسرحية أوديبوس ملكا	٧. سوفوكليس

يهاجر ليوبولد جاسنر في عام ١٩٣٣ إلى الولايات المتحدة
 الأمريكية. ويقدم آخر أعماله في زمن الهجرة عام ١٩٤٣م بممثلين من
 المهاجرين معه (تل وليهلم) للشاعر الألماني فريدريك شيللر
 (١٧٥٩ - ١٨٠٥).

LEONE BATTISTA ALBERTI

ليون باتيستا ألبرتي

(١٤٠٤ - ١٤٧٢م)

معماري إيطالي، وكاتب نظريات في الفن، وأحد الشخصيات الهامة في تحديد قواعد علم الجمال في عصر النهضة الإيطالية. من رأيه " أن يتبع الفن التشكيلي الطبيعة دائما. ولكن في نظرة غير ضيقة تتوخى نقل الطبيعة بحذافيرها عن طريق النظرة بالعين والتفكير بالعقل".

يرفض ألبرتي النقل السطحي في الفن، ويضيف إلى أن التجربة في الفن هي التي تضيف الأعماق إلى نظرة العين وتفكير العقل.. بل وتثيرهما وتثري منهما. خصص الباحث الإيطالي جهوده في قوانين الرسم المنظوري والتكوين. وأيها مكتشف الآخر؟ وهو يرى أن على الفنان أن يستقى من الطبيعة ما يستلهمه ويقبله الذهن، ثم يسير به ليحققه مع ما حققه العقل أيضا من تجربة . بمعنى أن ينقل أفكاره إلى تعبيرات ويحولها إلى وسائل تعبير مناسبة لموضوع التعامل أو الفن. ثم هو يضع تجربته بعد ذلك في تكوين متناسق يضم الوحدة والقوة والجمال، وكل ما هو نابع أصلا من الطبيعة. وهو إضافة إلى ما تقدم، يعتبر الفنان متعبدا زاهدا، يضمن أحاسيسه مادته الفنية في ضبط وخشوع.

تقول نظرتة في الجمال " من السهل الإحساس بالجمال، ومن الصعب تحديده بالكلمات". وهو يفسر هذه النظرة بأن أحاسيس الجمال إنما هي مختبئة فينا كمعرفة مولودة معنا. وأن العالم الجمالي ليس بشئ نراه أو يمكن رؤيته وراء الطبيعة أو ما وراء الأفق. وهو لذلك شئ طبيعي له ظهور مادي في الأحاسيس. وهو في المطلق يصبح بمعنى (الانسجام والتناسق). بل إن ألبرتي يذهب إلى أن جمال الطبيعة في

إنسان عصر القرون الوسطى (مرحلة حياته) هو الذي جعله نموذجا من نماذج الفن التشكيلي آنذاك.

أثرت نظرتة وتعاليمه على القواعد الجمالية إبان عصر النهضة، خاصة على الإيطالي ليوناردو دافنشي LEONARDO DA VINCI

LEON SCHILLER

ليون شيللر

معلم وصاحب نظريات، ومخرج مسرحي بولندي. ولد في كراكو KRAKKO في ١٤/٣/١٨٨٧ وتوفي في وارسو في ٢٥/٣/١٩٥٤. بدأ مهنة الإخراج المسرحي عام ١٩١٧م في مسرح مدينة وارسو ومسرح رادوتا REDUTA يعين في عام ١٩٢٤م مديرا لمسرح بوجوسلافسكي BOGOUSLAWSKI.

اهتم في منهج الإخراج عنده بتحريك المجموعات الكبيرة على خشبة المسرح. وجاهد في سبيل تقديم مسرح شعبي شعري، واجه به جماهير العمال في المسرح البولندي للمرة الأولى.

تذكر له محاولات التطوير لفكرة (المسرح القومي) التي بذرها في الدراما المخرج والكاتب البولندي ستانيسلاف فيسبيانسكي STANISLAW WYSPIANSKI (١٨٦٩/١/١٧ - ١٩٠٧/١١/٢٨م)

أقام ليون شيللر علاقة فنية طيبة مع المخرج والمصلح الإنجليزي إدوارد جوردون كريج EDWARD GORDON CRAHG (١٨٧٢/١/١٦ - ١٩٦٦/٧/٢٩م)، مستفيدا من منهج (الجمالية) عنده. استفادت حركة التجديد في المسرح البولندي من جهود شيللر في اتجاهه نحو التعبيرية في السنوات العشرين من القرن الماضي.

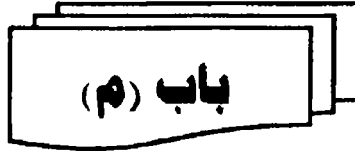
أهم أعماله الإخراجية:

- THE TEMPEST ١- مسرحية العاصفة- شيكسبير
JULIUS CAESAR ٢- مسرحية يوليوس قيصر - شيكسبير
كتب دراستين نظريتين هما:
THATR OGROMNY ١- المسرح القومي - ١٩٦١م
PAMIETNIK TEATRALNY ٢- ألبوم الذكريات - ١٩٥٥م

LEONARDO DA VINCI

ليوناردو دافينشي
(١٤٥٢ - ١٥١٩م)

رسام إيطالي، ونحات ومعماري وكاتب وعالم طبيعيات . أحد الأعمدة الإيطالية في الفكر والفن في زمن عصر النهضة الإيطالي. وهو في سبيل إثبات وتحقيق نظرياته الجمالية التي تشرح عصر النهضة وتحلله، يواجه الخطوط الطبيعية، ويقف في مواجهتها مقدما وجهة نظره الجدلية (الديالكتيكية) في الفن. يبدأ دافينشي بالرسام الملتزم برسم الإنسان ، ثم يتطور إلى التعبير - وبالرسم أيضا- عن مكونات الروح عند الإنسان.



MADELEIN RENAUD

ماديلين رينو

ممثلة فرنسية من مواليد باريس في ٢١/٢/١٩٠٣م. أنهت دراسة الفنون المسرحية في الكونسرفتوار بباريس. ثم التحقت عام

١٩٢١م بمسرح الكوميدي فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE،
وسرعان ما وصلت إلى الأدوار الأولى في الكلاسيكيات الكوميديّة بوجه
خاص.

مثلك أدوارا هاماً في ريبرتوار المسرح الكلاسيكي فقامت
بأدوار (آجنش AGNES في مدرسة النساء لموليير L'ÉCOLE DES
FEMMES)، أنجليكا ANGYALKA في جورج داندين GEÖRGE
DANDIN، (دور سيسيل CECILE) في كوميديا ألفريد دو موسيه
ALFRED DE MUSSET (١٨١٠ - ١٨٥٧م) المعنونة لا تقبل شيئاً
بالمرة IL NE FAUT JURER DE RIEN.

تقابل ماديلين رينو صدفة في عام ١٩٣٧م مع زوجها المخرج
الفرنسي جان لوى بارو أثناء تمثيل أحد أفلامها. فيتم بينهما حب الحياة
وحب الفن.

وفي عام ١٩٤٧ يؤسس الزوجان معا فرقة مسرحية تسافر في
البداية إلى عدة مدن فرنسية، ثم تستقر في مسرح الأوديون بباريس
ODÉON. وهو نفس المسرح الحالي الذي يطلق عليه الآن مسرح
فرنسا THÉÂTRE DE FRANCE.

تتعامل ماديلين رينو في أخريات أيامها مع درامات تاريخية
وعصرية. فتمثل درامات (كلب الجنائني EL PERRO DEL
HORTELANO. للأسباني (لوب دو فيجا LOPE DE VEGA)،
(بستان الكرز VISNYOVIJ SZAD).

كما تمثل أدوارا فكهية سمحت لها بها طبيعتها الفنية للدراميين
بول كلوديل PAUL CLAUDEL (١٨٦٨ - ١٩٥٥م)، هنري دي
مونترلان HENRY DE MONTHERLANT، جورج فيدو GEORGES
FEYDEAU (١٨٦٢ - ١٩٢١م)، مارسيل آشمار MARCEL
.ACHARD

MATERIALISM OF ART

مادية الفن

أولا تعبير المادية. ونقصد به المذهب المادي، وهو نظرية تقول
بأن المادة هي الحقيقة الوحيدة، وبأن الوجود ومظاهره وعملياته
بالإمكان تفسيرها كمظاهر أو نتائج للمادة.

نَحَتْ مادية الفن إلى الانشغال بالشئون المادية (الماتريالية) بدلا
من الفكرية أو الروحية. ثانيا، ومع ذلك فإن (مادية الفن) هي واحدة من
المتطلبات التي يضعها الفنان المبتكر للوصول بها إلى تحقيق فن من
الفنون بالوسائل والأغراض التي يراها مُحققة لمحطة الوصول إلى
الهدف الفني، بشرط بقائه وتواجده داخل حدود الفن.

في فن الشعر، نجد المادية في اختيار الكلمة الشعرية. أما في
الفن التشكيلي فتتعرثر الماديات فيه كثيرا. كما أن فن الدراما يحتاج إلى
نظرة أو رؤية دراماتورية موحدة تحدد أسلوب فن كتابة المسرحية.
والفنان التشكيلي أمام مادية الفن ولوحدة النوع والحفاظ عليها،
يصعب عليه خلط المواد وما أكثرها تشعبا (طبعا تغيرت هذه النظرة
الفنية التاريخية في العصر الحديث ما بعد سنوات ١٩٦٥م حينما اختلط

فرعا التصوير الزيتي والنحت. فاستعمل الفرع الأول الكتل والمساحات وهي من خصائص فن التصوير الزيتي من ألوان وأشكال).
بمعنى أن الفنان لم يكن في مقدوره وهو يصمم تمثالا من الخشب أن يُغَيَّر من اعوجاج المادة الطبيعية ليكون جزءا مستقيما.
وهو نفس ما يحدث في فن الموسيقى من حفاظ على وحدة المادية، حتى من خلال آلات عزف مختلطة دون الخلط.
يُطلق على مفهوم مادية الفن التي تأتي على هذا النحو تعبير (القاعدة البحتة) في الفنون.

MARTON ENDRE

مارتون أندرا

مخرج مسرحي مجري، ومدير فني للمسرح القومي المجري (١٩١٧/٣/١٧-١٠/١٢/١٩٧٩م). حائز على جائزة كوشوت KOSSUTH مرتين وحائز على درجة فنان قدير. حصل على دبلوم الإخراج المسرحي عام ١٩٤١م. درس الإخراج في فيينا. ثم عمل رئيسا لقسم الإخراج بأكاديمية الفنون المسرحية بالعاصمة بودابست. اهتم بالأعمال المحلية المجرية، وأعاد من جديد- وفي صورة عصرية- أعمال الشاعر المجري فريش مارتي VÖRÖSMÁRTY.

أهم أعماله في الإخراج المسرحي.

١- بيت برناردا ألبا- لوركا

LA CASA DE BERNARDA ALBA, F. G. LORCA

٢- عرس الدم- لوركا

BODAS. DE SANGRE, F. G. LORCA

٣- الحضيض - جوركي

NA DNYE, MAXIM GORKIJ

٤- وفاة بائع جوال- آرثر ميللر

DEATH OF A SALESMAN, ARTHUR MILLER

٥- بعد السقوط- آرثر ميللر

AFTER THE FALL, ARTHUR MILLER

٦- الملك لير - شيكسبير

KING LEAR, WILLIAM SHAKESPEARE

٧- رحلة الليل الطويلة- يوجين أونيل

LONG DAY'S JOURNEY INTO NIGHT, EUGENE O'NEILL

٨- مارا- صاد- بيتر فايس

MARAT- SADE, PETER WEISS

٩- بيدرمان ومشعلو الحرائق- ماكس فريش

HERR BIEDERMANN UND DIE BRANDSTIFTER, MAX

FRISCH.

MARCEL MARCEAU

مارسيل مارسو

فنان باننومايم فرنسي من مواليد مدينة ستراسبورج
STRASSBOURG في ٢٢/٣/١٩٢٣م، وصاحب فرقة مسرحية
تخصصت في تقديم عروض المسرح الصامت. درس الفنون التشكيلية
ثم درس الفنون المسرحية. نهل في فن الباننومايم على يد المخرج
الفرنسي شارل دييلان CHARLES DULLIN (١٨٨٥/٦/١٢-
١٩٤٩/١٢/١٢/١١م)، إيتين مارسيل دراكو ETIENNE- MARCEL
DECROUX أستاذ فن الباننومايم، الذي علم جان لوى بارو أيضا
JEAN- LOUIS BARRAULT (من مواليد ١٩١٠/٩/٨م). يعتبر

مارسيل مارسو أنجب تلاميذ ذاكرو. بدأ حياته بالعمل مع جان لوى بارو في مسرحه لمدة ثلاث سنوات ، وفي عام ١٩٤٦م يكون فرقة للباننومايم خاصة به تحمل اسمه. ويقدم العرض الصامت المعنون **PRAXITELE ET LA POISSON D'OR** وفي عام ١٩٤٧م يبتكر شخصية (بيب BIP) الشاعر الصعلوك الذى يتطور بعد ذلك على يد مارسيل مارسو في أعماله المستقبلية. شخصية تتصارع مع الحياة في اعتماد على ذكائها الخارق لتتخطى مشكلات الحياة وتعقيداتها في وجه الإنسان، في استعمال للتناقض الظاهري... أي استعمال العبارة الموهمة للتناقض وهى العبارة المتناقضة ظاهريا.. أي تناقض العقل، ومع ذلك فإنها قد تكون صحيحة **PARADOX** (عبارة تنطوي على تناقض ذاتي، لكنها تبدو صحيحة لأول وهلة، أي تبدو متفارقة).

من عام ١٩٤٨م يبدأ مارسيل مارسو في كتابة برامج للباننومايم وتصميمها أدبيا ومسرحيا. فيقدم عرضة الأول بعنوان **MORT AVANT L'AUBE**. ثم يتابع التأليف لفن الباننومايم، مستعملا أفكارا جديدة، ناهلا من الأشعار الفرنسية.

قدم مارسو عروضه على مسارح فرنسية كثيرة في فرنسا، وبخاصة على مسارح باريس. ثم خرج إلى مسارح أوروبية عديدة. وأهم أعماله:

- 1- LA FOIRE.
- 2- LE JOUEUR DE FLUTE.
- 3- UN PIERROT DE MONMARTRE.
- 4- DUEL DANS LES TÉNÉBRES.
- 5- JARDIN PUBLIC.

ويلعب فيها عشر شخصيات مرة واحدة

- 6- LES TROIS PERRUQUES.
- 7- HISTOIRE DU SOLDAT

لستر افنسكى

8-PARIS QUI RIT.

9- PARIS QUI DORT.

MARC CHAGALL

مارك شاجال

مصور زيتي فرنسي من أصل روسي . من مواليد
١٨٨٩/٧/٧م. عمل بفن الجرافيك GRAPHIC وصمم كثيرا من
الديكورات المسرحية.

بدأ حياته الفنية عام ١٩١٥ في موسكو. وتعاون بدءا من عام
١٩١٧م مع المخرج السوفيتي ماير هولدا في تصميم ديكور مسرحيات
جوجل GOGOL ، سينج SYNGE. في عام ١٩١٩م يصمم ويرسم
اللوحات الحائطية والأستار الخاصة بالمسرح اليهودي الحكومي في
موسكو .

ينتقل مارك شاجال للإقامة الدائمة في باريس في عام ١٩٢٢م.
ويستمر في العمل بالمسرح. كما يصمم ديكورات أوبرا
(ألجيكو ALJEKO) في نيويورك عام ١٩٤٢م. في عام ١٩٦٤ ينتهي
شاجال من عمل التصوير الجصي FRESCO لسقف أوبرا باريس،
وفي عام ١٩٦٧م يقام معرض خاص بأعماله في مدينة تولوز
TOULOUSE بفرنسا تحت عنوان: (تولوز والمسرح)، حيث تُعرض
فيه تصميماته للديكور والأزياء لمائتي مساهمة في الإبداع المسرحي.

ماريا كازاريس

MARIA CASARES

ممثلة فرنسية من أصل أسباني. من مواليد ٢١/١١/١٩٢٢م. تضطر إلى الهجرة من أسبانيا مع أسرتها لأسباب سياسية في عام ١٩٣٦م. في باريس حيث استقرت الأسرة ، تلتحق كازاريس بكنسرفتوار باريس لدراسة الفنون. ومنذ عام ١٩٤٢ تشترك بالهواية في بعض المسرحيات، وتبرز في دورى جانيت في مسرحية جان أنوى **JEAN ANOUILH** المعنونة (روميو وجانيت **ROMEO ET JEANNETTE** ، ومسرحية سارتر **SARTRE** بدور هيلدا **HILDA** في الشيطان والآله الطيب **LE DIABLE ET LE BON DIEU** ومنذ عام ١٩٥٢ وكازاريس عضو بمسرح الكوميدي فرانسيز.

تدخل ماريا كازاريس إلى الطور الفني الثاني في حياتها من عام ١٩٥٤م عندما تمثل عددا من الأدوار الصعبة في المسرح القومي الشعبي الفرنسي **THEATRE NATIONAL POPULAIRE** (ليدى مكبث، ماريا تيودور في المسرحية بنفس الاسم لفكتور هوجو). تتميز كممثلة بطبقات الصوت الملونة والواضحة عند كل طبقة، أنوثتها المتفجرة، إحساسها العميق والمتجدد عبر مراحل أدوارها، نظراتها المكشوفة المثيرة للعواطف والذكريات (في الدور طبعاً). اشتغلت بالأفلام السينمائية.

ماريونيت

MARIONNETTE

هو أصل الكلمة الفرنسية **MARIONNETTE** وفي عصرنا يطلق التعبير على عدة أشكال فنية في المسرح المعاصر. فهي تعنى

مسرح العرائس في المقدمة. كما تعنى (فنيا) تحريك القطع والنماذج الخشبية أو القماشية أو الكرتونية من أعلى بواسطة حبال أو خيوط تسمح لها بالتحرك في كل اتجاه.

نعثر على الماريونيت كلفظة في فرنسا في عصر القرون الوسطى. ثم تدخل إلى المسرح عبر شخصيات تتحوّر لفظاتها بين ماريون **MARION**، ماريوت **MARIOTTE**، ماريول **MARIOLE**، مارييت **MARIETTE**، ماروت **MAROTE**.

MAX REINHARDT

ماكس راينهاردت

مخرج نمساوى من مواليد بادن باي **BADEN BEI** بالقرب من العاصمة النمساوية فيينا **WIEN** في ٩/٩/١٨٧٣م. والمتوفى في هوليوود **HOLLY WOOD** بأمريكا في ٣١/١٠/١٩٤٣م. بدأ حياته الفنية ممثلا مسرحيا في المسرح الألماني **DEUTSCHES THEATER**. تعلم على يد أستاذه المخرج الألماني الطبيعي أوتو براهم **OTTO BRAHM** (١٨٥٦/٢/٥ - ١٩١٢/١١/٢٨م) يؤسس راينهاردت في عام ١٩٠٣م المسرح الصغير كما عُرف **KLEINES THEATER**. أول أعماله الإخراجية الكبيرة التي تلفت إليه الأنظار كانت (أوديبوس ملكا) عام ١٩١٠م عندما قَدّم الدراما الإغريقية القديمة على سيرك فيينا. يعمل منذ عام ١٩٠٣م مخرجا أول ومديرا فنيا للمسرح الألماني في برلين. يستعمل في منهجه مذهب (الانتقائية **ECLECTICISM**) بمعنى اختياره للأفضل من عناصر مستمدة من المصادر المختلفة.. أى الأفضل من جميع الأنظمة

و القواعد و المذاهب و التيارات، دون أن يتبع نظاما واحدا في فلسفة الإخراج المسرحي عنده.

يدعو عام ١٩٠٦م إلى إنشاء المسارح الصغيرة في أوروبا. KAMMERSPIELE. ويدير وينشر المهرجانات المسرحية أمام الآثار المعمارية في سالسبورج SALZBURG في النمسا وفي ميونيخ MUNCHEN في ألمانيا.

يقود في عام ١٩٢٠ ثلاثة مسارح درامية في ألمانيا وحدها.

وهذه المسارح هي:

GROSS SCHAUSPIEL HAUS

١- المسرح الكبير

DEUTSCHES THEATER

٢- المسرح الألماني

INTIM KAMMERSPIELE

٣- المسرح الصغير

والمسرح الصغير يتسع لثلاثمائة متفرج. ويدير في فيينا بالنمسا المسرح الكوميدي KOMÉDIE THEATER، إلى جانب إدارته لمسرح JOSEPHSTÄDTER.

كان ماكس راينهاردت أول من استعمل على المسرح المائتين بصورة كبيرة ومؤثرة. إذ حشد مائتين من المائتين عند إخراج لدراما (أوديبوس ملكا) في سيرك بيكيوتا BEKETOW ببودابست بالمجر. يسافر إلى أمريكا هربا من النازية. ويموت هناك في هوليد.

MANFRED WEKWERTH

ما نفيد فيكفيرت

من مواليد كيتان KÖTHEN في ١٢/٣/١٩٢٩م. مخرج مسرحي ألماني. عمل في البداية في عدة فرق مسرحية للهواة. الأمر الذي لفت إليه نظر الدرامي برتولت برخت BERTOLT BRECHT

(١٨٩٨ - ١٩٥٦م) فتعاقد معه في عام ١٩٥١م كعضو في فرقة مسرح
البرلينر انسامبل BERLINER ENSEMBLE. ويزامل في الفرقة
المخرج يواخيم ننتشر JOACHIM TENSCHER وبيتر باليتش
PETER PALIZSCH، بينو بيسون BENNO BESSON.
أخرج فيكفيرث أعمالا عديدة لبرخت بعد وفاة الأستاذ
(دائرة الطباشير القوقازية DER KAUKASISCHE KREIDERKREIS
أوقفوا صعود أرتوري أوي
DER AUFHALTSAME AUFSTIEG DES ARTURO UI , DIE
TAGE DER COMMUNE أيام الكوميون، كوريولانوس
(CORIOLANUS).

يصبح مخرجا أول بمسرح البرلينر انسامبل بعد وفاة أستاذ
برخت في عام ١٩٥٦م، ويشارك هيلينا فايجل في إدارة المسرح
والفرقة المسرحية . يطور من أسلوب ونظرية برخت في المسرح .
يُعزى إليه وإلى السيدة هيلينا فايجل فضل تطوير المسرح بعد عام
١٩٥٦م. ترك للمسرح مؤلفا نظريا واحدا حتى الآن بعنوان:
THEATER IN VERANDERUNG.

V.V.MAJAKOVSKIJ

ماياكوفسكى

فلاجيمير فلاجيميروفيتش ماياكوفسكى

VLAGYIMIR VLAGYIMIROVITCH MAJAKOVSKIJ
(١٨٩٣/٧/١٩ - ١٩٣٠/٤/١٤م)، شاعر وكاتب درامى سوفيتى. عمل
في بدء حياته بالتمثيل والإخراج المسرحى. مثّل وأخرج في مسرح
لونابارك LUNA PARK.

يتعاون في عام ١٩١٨م مع المخرج السوفيتي ماير هولدر في إخراج درامة BUFFO-MYSTERY . مثل ماياكوفسكي في السينما السوفيتية ، وكتب عدة دراسات نظرية عن المسرح وفنونه.

MEININGENISM

المايننجينية

المقصود بالمايننجينية، هو عهد الإصلاح المسرحي الذي بدأه الدوق جورج الثاني (١٨٢٦ - ١٩١٤م) في ألمانيا. وقد حاول ترقية المسرح وأخلاقياته آنذاك من خلال الفرقة المسرحية التي أنشأها، وكان الدوق نفسه هو مخرجها ومصمم ديكورات المسرحيات التي تقدمها وقد أطلق على المايننجينية (مدرسة تربية فن التمثيل).
تركز الإصلاح المسرحي في القواعد والأصول التالية، والتي كونت منهج هذه المدرسة.

١- الاعتناء بالريبرتوار الأدبي الدرامي الكلاسيكي. فقدمت أعمال ودرامات شيكسبير، جوته ، شيللر، كلايست، موليير.

SHAKESPEARE , GOETHE, SCHILLER, KLEIST, MOLIÈRE.

٢- تكوين الفرقة المسرحية سيكولوجيا وتدريبيا. بغية الحفاظ على الجو التدريبي العام، والعلاقة الفنية السليمة الصافية من كل اضطراب أو تنافس خبيث غير شريف. خاصة وأن طبيعة المهنة المسرحية هي الرفض والإنكار في أغلب تاريخها.

٣- الالتزام بالتكوين الفني العلمي، في مواجهة الولوع بالبراعة الفنية الفردية VIRTUOSITY.

٤- النهوض بالمجموعات المسرحية وبالأدوار الثانوية الصغيرة ،
وأدوار الممثلين الصامتين على المسرح. وذلك بتفسير أماكنهم
وأدوارهم تفسيراً مستفيضاً، ليصبح لكل واحد منهم - مهما صغر
دوره - مهمات فنية يضطلع بها، ويشارك بها قوة وتعبيراً في
العرض.

٥- توسيع رقعة البحث الفني قبل أو أثناء إجراء التدريبات المسرحية.
وذلك بزيارة المعارض الفنية، والاطلاع على فنون المعمار والنحت
والتصوير، والانتباه إلى أزياء العصور المختلفة. بما يسمح للوثائق
التاريخية من الظهور على المسرح في غير تزيف أو تحوير أو
نقص، والعناية عناية تامة بالمهمات المسرحية وأدوات الإكسسوار.

٦- ابتداء نظم حديثة في العمل الفني بالمسرح. وأقصد به نظام
التدريبات المسرحية، الذي ينص بعد قراءة المسرحية على بروفات
التحليل السيكولوجي .. هذا التحليل الذي يكشف للممثلين العلاقات
وأشواعها العديدة بين بعضهم البعض. ثم بروفات القراءات الأولى
ومهامتها، وحتى تدريبات الحركة المسرحية.

٧- اعتنت المايننجينية - ضمن ما اعتنت - بنسخة الإخراج، لتسجل
الملاحظات الإخراجية فيها. (ولو أن المسرح الحديث وفق تفسيرات
ووجهات النظر العصرية لا يعترف بنسخة الإخراج حالياً، على
اعتبار أنها تعطل أو هي تقتل مراحل الإبداع الفني ساعة التكوين
الفني، لتحافظ على صورة أولية مسجلة داخل النسخة يصعب في
أحيان كثيرة الحياد عن أولياتها المرسومة والمثبتة على نسخة
الإخراج).

ومما لا شك فيه أن ستانسلافسكى قد تأثر بالمايننجينية، وعمل
بأساليبها في بداية حياته العريضة.

مخرج مسرحى مجرى، وممثل، ومدير فنى للمسرح القومى المجرى بالعاصمة بودابست. من مواليد ١٩١٠/١/٢٦م والمتوفى فى شهر مارس من عام ١٩٨٦م. حائز على جائزة كوشوت KOSSUTH مرتين، وحائز على درجة فنان قدير.

حصل على دبلوم أكاديمية الفنون المسرحية فى عام ١٩٣٠م. وفى عام ١٩٣١ أصبح عضواً بالمسرح القومى المجرى. ابتدع ريبرتواراً مسرحياً لنقابات العمال تبناه اتحاد النقابات لتعريف العمال البسطاء بالثقافة المسرحية. اشتغل بالسياسة العمالية مؤيداً الثورة الاشتراكية قبل انبثاقها فى المجر بعد الحرب العالمية الثانية. عُين عام ١٩٤٥م مديراً للمسرح القومى المجرى، وظل بهذه الوظيفة حتى عام ١٩٦٢م.

عمل بالتمثيل المسرحى. وأول بطولة له كانت عام ١٩٤٣ فى دور (طرطوف TARTUFFE) فى مسرحية موليير المعروفة بهذا الاسم. أشهر أدواره المسرحية (ريتشارد الثالث - شيكسبير، ياجو فى عطيل شيكسبير).

بدأ مهنة الإخراج المسرحى فى عام ١٩٣٨م. وأهم أعماله هى:

١- أندروماك - جان راسين

ANDROMAQUE , JEAN RACINE

٢- حلم منتصف ليلة صيف - شيكسبير

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM, WILLIAM SHAKESPEARE

٣- ريتشارد الثالث - شيكسبير

THE TRAGEDY OF KING RICHARD THE THIRD, W. SHAKESPEARE

٤- عطيل - شيكسبير

OTELLO, W. SHAKESPEARE

٥- هملت - شيكسبير

HAMLET, W. SHAKESPEARE

٦- الليلة الثانية عشرة أو كما تهوى

TWELFTH NIGHT, OR WHAT YOU WILL, W.
SHAKESPEARE

٧- بيجور بوليتشوف وآخرون - جوركي

JEGOR BULICSOV I DRUGIJE, MAXIM GORKIJ

٨- التحقيق - بيترفايس

DIE ERMITTLUNG , PETER WEISS.

METRIC SYSTEM

المترية

هي الميزان في الأدب والفن. فهي ميزان الشعر، وقياس الفنون المختلفة، والإيقاع والنظم الداخلى لهذه الفنون. نشأت المترية قديما في العصر القديم، واستعملها فن الموسيقى في القرون الوسطى. كما استعملها فن الرقص أيضا. ثم تختفى هذه المترية وبكل قياساتها وقوانينها في عصر الرومانتيكيين.

AESTHETIC PLEASURE

متعة جمالية

لا يمكن الإحساس بالفن دون حدوث المتعة الجمالية. وهو ما يعنى شينين: الأول هو وصول التكوين الفني إلى لحظة ونقطة المعاشة

عند الجماهير، والشئ الثانى هو حيوية المادة المعروضة وعمقها في أرجاء ذهن وعقل المشاهد.

وعلى مساحة هذين العنصرين تحدث (العلاقة) بين منتج الفن ومستقبله. ولا تتواجد هذه العلاقة غالبا في العلوم أو في انتاجات المشروعات. على اعتبار أن الفنون تتعامل مع الأحاسيس والوجدان، وتتولد عنها تأثيرات حقيقية حسية ووجدانية وإيحائية وانطباعية ونفسية وواقعية.

إضافة إلى أن رحلة العمل الفنى تعمل على ميلاد علاقة سيكولوجية بين صاحب الفن ومُشاهده. وتبقى هذه العلاقة في وضع ارتجاجي في غير تكافئ أو توازن. إلا أن نهاية الرحلة تأتي بالراحة والقبول والتطهير بالقيم الأخلاقية (كما في الدراما مثلا) وبغير ذلك من عناصر تحقق نجاح العملية الفنية، أو هي لا تأتي بشيء على الإطلاق. وساعتها نكتشف أن تماساً قد غاب عن العلاقة، وساعتها مرة ثانية لا يحصل المشاهد على المتعة الجمالية للفن.

IDEALISM

المثالية

ويطلق عليها (الكمالية) أيضا، أو الفكرية الفلسفية بعدم وجود الأشياء إلا في ذهن فقط.

تظهر (المثالية) عادة في كل تفكير أدبي أو فنى، كما تُرى في الاستعداد لإنتاج الفنون. ولو على المستوى النظرى أحيانا- وهي تصور خط الإصلاح الإيجابي، وتُعنى تبسيط الحقائق ورفعها إلى درجة المثل الأعلى.

يسعى الفنان - بكل جهده- لوضع عناصر العمل الفني في نقطة الارتكاز وبؤرة الانتباه. فإذا ما تحقق سعى الفنان جاء عمله كامل الإعداد محتويا على المثالية.

نوعية المثالية في الفن نعثر عليها منذ تطور تاريخ الفن. فشخصية فرعون معروفة في فن الرسم المصري القديم، كشخصية من أضخم شخصيات التاريخ المصري وقتذاك.

وفي عصر النهضة الأوروبية يبتعد الفن عن التعبير المثالي باستثناء تيارات الروكوكو، الأكاديمي والبرناسية.

أما في القرن العشرين فتقلص المثالية في الفنون.

AESTHETIC IDEALISM

مثالية جمالية

المثالية الجمالية هي مُبتغى كل فنان ، لكنها غير مُحققة في كل فن من الفنون. أو لنقل هي تختلف في حالة عن أخرى وفي إنتاج عن آخر، حتى داخل الفن الواحد. والمثالية الجمالية الحقيقية هي التي تهتم بالمجتمع وترقيته من خلال الفن. فكلما تعمق فن من الفنون في جذور المجتمع معالجا ناسه وطبقاته وأفراده في حقيقة شرعية، تحققت المثالية الجمالية. ويقتضى هذا التحقيق قوة بارعة في كل من المضمون والشكل معا. تلعب المثالية الجمالية دورا هاما في الشكل الجمالي، إذ أن أهمياتها ووظائفها وشروطها تتعلق تماما بالشكل الجمالي الذي أشرت إليه.

طبيعي أن تتواجد (المثالية الجمالية) في الفن، بل من المفروض أيضا أن يكون هذا التواجد في حالة استمرار وحالة (وجود دائم)

فحضور الحقيقة عند الفنان، والتوعية الجمالية لهذه الحقيقة تيسران سبل العرض الفني للمادة الفنية المراد عرضها، كما تساعد المشاهد على قبول الفن بصفة عامة.

إن كل فترة تاريخية وكل عصر من عصور التطور الاجتماعي يحدد الأنماط المثالية للفنون التي سادت فيه. وحيث تظهر عناصر التقليدية والتجديدية كما تظهر معها الأشكال المستعملة في الفنون. وهو ما يعطى لنا- تاريخيا- القدرة على قياس المثالية الجمالية في عصور مختلفة.

المجازية (الاستعارة - التهذيبية) ALLEGORY

أصل اللفظة اليونانية ALLEGORIEN. والمجازية هي إحدى أنواع التعبير الفني عندما يلجأ الفنان إلى استعمال أشكال مستعارة للتعبير عن شيء آخر أو قضية معينة. بمعنى أن صورته الأصلية الفنية لا تخرج بشكلها أو بصورتها التي تظهر عليها في التكوين الأدبي أو الفني. لكنه بالإمكان الحصول على هذه الصورة الأصلية بمساعدة ثانوية أخرى، كالتحليل، أو التأويل أو الرمز، أو الإيحاء، أو بالإفصاح عن سر الاستعارة أو مكنون المجاز. وحيث يلجأ الفنان إلى نبذ استعمال الأشياء الطبيعية المساعدة للفكرة، ليضع بدلا منها أشياء أو عناصر أخرى تساعد شكله المستعار على الظهور والفهم وتحديد الأمور.

فالاستعارة عن إبراز (العدالة أو الحق) ترى في التمثال المعبر عنها وهو معصوب العينين لسيده شابة في إحدى يديها خنجر صغير، وفي اليد الأخرى ميزان العدل. وهو ما يمكن الفنان من استلهام التعبير

(المجازى) الذى يقصد الفضيلة والحق والعفة، وبوسائل وبأشكال أخرى تهذيبية النية والمقصد تكون مطابقة للموضوع التعبيري وإن لم تكن مطابقة للشكل. وما التعبير عن الحرية بالطيور أو الأجنحة، وعن عدم الحرية بالسلاسل أو القيود إلا شكلا من أشكال المجاز والاستعارة.

إن التعبير عن المجاز - كما في الصورة السابقة - يجعل الرمز بسيطا واضحا، يكاد يكون بدائيا وقابلا للفهم السريع. وهو ما يقف في وجه الرموز الثقيلة والغريبة والصعبة، والتي تمتلئ بها الآداب والفنون، وأحيانا بعض أعمال المذهب الرمزي.

يتصل شكل التعبير المجازى على طريق تطور الفن - في أغلب حالاته - بعناصر الميثولوجيا القديمة وبخاصة الهيلينية، وبعصر النهضة، كما يرى بشدة في عصرى الفن الكلاسيكى والباروك .

يخلق المجاز في التعبير الأدبى أو الفنى لحظات تركز هامسة تُلقت النظر إلى أشياء معينة وخاصة مثل (الفكر، الإحساس) حتى رغم تعارض المجاز وغرابته مع الأمور الحقيقية في الدراما أو القصة أو الرواية، وهو ما يجب أن يكون.

والتركيب المجازى لفكرة من الأفكار وفى عمل من الأعمال - سواء رضى وقبل هذا التركيب أو لم يقبل - لا بد وأن يقوم على سوء الفهم بين الأصل القائم والاستعارة المستعارة. كما لا بد وأن يظهر في صورة غير طبيعية كطبيعة الأشياء المنتظمة، حتى يصل المجاز إلى مبتغاه الذى يحاول عكسه وإثباته.

وعادة ما يحمل الإنسان في الفن مضمون المجاز، وهو الذى يُقدمه ويعرضه، ليوصله - وبعناصر المجازية - إلى ما يريده فنان التكوين.

يلعب استعمال (المجاز الواعى) دورا كبيرا في إثبات تطور الإنسان داخل مجتمعه في تطور الدول والمجتمعات . بعد أن يعى

الإنسان قضايا بينته، في تعرف على دواخل وصغائر الأمور، وبعد أن يتكوّن لديه الوعي لنقد الذات، ليضع أحيانا هذا المجاز في إحدى الصور الفنية للتوضيح والتعبير.

قد يصل المجاز آنذاك لنقد السلطة أو الشخصية العاتية. وهو بذلك يقف وجها لوجه معها عبر المجازية والاستعارة.

يُستعمل المجاز أيضا ضد البيروقراطية والانحراف الديني. وأمامنا المجاز الرومانتيكي الذي عبّر أحسن تعبير عن آمال وآلام الطبقة الوسطى الفرنسية والضغط التي عانت منها حتى قيام الثورة الفرنسية (انظر مسرحية رومان رولان المعنونة ١٤ يوليو).

PARODY

محاكاة هزلية

المقصود بها هو الصورة الممسوخة التي تحتوى على معارضة تهكمية. أصل الكلمة اليونانية PARODEIA.

والمحاكاة الهزلية نوع من الأنواع الأدبية في التعبير، يقوم على التقليد الساخر عبر إعادة إضافات على الأصل المقلد. ومعنى هذا أنه يوقف الأصل الذي يبدأ منه- ولو على مستوى الظاهر- ليضيف إليه في المضمون وفي وسائل التعبير، في كثير من الهزل المتضمن النقد في بعض الأحوال.

INTRIGUER

مخادع (متآمر)

أحد أنواع الأدوار المسرحية منذ القديم في المسرح حتى أصبحت شخصية المخادع أو المتآمر نموذجا معروفا في درامات

العصر الحديث، بل ومكشوفة في الوقت نفسه. وهي شخصية عقلية فكرية INTELLECTUAL تستعمل العقل كثيرا، ولا تركز إلى العاطفة لكي تتصرف على أساسها، وهذا هو التشريح النفسي الحديث لأمثال هذه الشخصيات التي نتقابل معها بكثرة في المسرح، تماما كما هي في الحياة التي نعيشها.

والمخادع أو المتآمر في المسرح يُوجه عادة الأحداث واللحظات والأهداف في العمل المسرحي لصالحه وصالح رغباته في الكثير من الأحيان. وهو أمام واجباته الدرامية هذه- التي تتوخى ذكاءً ويقظة وحكمة ودهاء- لا يمكن أن يتصف بالغباء أو التوكلية أو السذاجة.

ظهرت هذه الشخصية في المسرح في المسرحيات الدينية إبان القرون الوسطى، إذ كان هو نفسه الشيطان الذي يُغرر بالجميع. وفي القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين ظهرت الشخصية، وهي تحمل الكثير من سوء النية وشُرور المقصد، وحملت في ذلك العصر القناع الذي يوحى إلى حد ما بالنيات والمقاصد الخبيثة والشريرة. وقد بقيت هذه الشخصية مستمرة حتى العصر الحديث، حيث نراها بوضوح في درامات الجريمة أو الدرامات البوليسية.

ومن المخادعين والمتآمرين المشهورين في الأدب الدرامي شخصيات (ياجو JAGO) في عطيل OTELO شيكسبير، فورم WURM في دراما الحب والدسياسة KABALE UND LIEBE لمؤلفها الألماني فريدريك شيلر FRIEDRICH SCHILLER، وزانى ZANNI في الكوميديا دي لارتي COMEDIA DELL'ARTE، وفي شخصيات الخادعات الذكيات المؤذيات في مسرح موليير الفرنسي.

مدارس التمثيل

ACTING SCHOOLS

بالمعنى المتسع العريض، هي المدارس التي يجرى في نظام ومنهج دراستها تعليم فنون الإلقاء وفنون التمثيل لطلاب يلتحقون بهذه المدارس لدراسة الفنون المسرحية دراسة نظامية. ولا يشمل المصطلح تعليم فنون المسرح للهواة في الفن.

بدأت دراسة فنون التمثيل في أوروبا ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر الميلاديين. وكانت على مستوى متوسط (بمعنى أنها لم تكن على المستوى الدراسي الجامعي كما هي اليوم). انتشرت تلك المدارس آنذاك بصفة خاصة في البلاد الأوروبية التي لم تكن بها مسارح عامة. درست تلك المدارس إلى جانب المواد التخصصية للمسرح، الدراما اليونانية القديمة، اللغة اللاتينية، فنون الموسيقى. وكانت امتحانات المواد التخصصية علنية العرض.

مدير خشبة المسرح

STAGE MASTER

مدير خشبة المسرح، وظيفة من الوظائف الهامة في كل مسارح العالم صغيرة كانت أم كبيرة. تتفرع مهام هذه الوظيفة، وهي في كل نفعاتها تقتضى دقة في التنفيذ، لأن كل ملاحظاتها تسير رأساً إلى العرض المسرحي مباشرة. إذ الخطأ في الإدارة المسرحية يعنى الخطأ في العرض المسرحي. ومن مهام مدير خشبة المسرح إعداد الخشبة قبل التدريبات وقبل العرض المسرحي. ومراقبة خشبة المسرح، وتوفير

الهدوء اللازم للعمل الفني أو لجلسة التدريب في حالة الإعداد للمسرحية، وهو المسئول الأول عن النظام فوق خشبة المسرح. ولا يمكن بدء التدريبات بدون حضوره. فهو يُعد نسخة العمل. ويُدوّن فيها مواقيت الدخول ولحظات خروج الممثلين من وإلى خشبة المسرح .

وفي بعض مسارح أوروبا يخصص له مكان في أحد جانبي المسرح، على قُرب من أجهزة الموسيقى المصاحبة. إذ هو المسئول كذلك عن دخول المقاطع الموسيقية المصاحبة للدراما في أماكنها وفي مواعيدها، وبالقدر المطلوب تماما.

وهو الذي يعطى إشارة نهاية الفصول، وإشارة بدايات الفصول التابعة ، وهو الذي يُنهي وقت الاستراحات بين الفصول (في حدود من ١٥ إلى ٢٠ دقيقة)، وذلك بتنبيه الجماهير في البوفيه وصالات التدخين ودورات المياه. ونفس التنبيه يصل إلى الممثلين في حجرات الملابس والماكياج وكل جنبات المسرح وبوفيه الممثلين، عن طريق جرس التنبيه إلى مواصلة العرض المسرحي. وأحيانا ما يُبلّغ ذلك- إلى جانب الجرس- بصوته شخصيا للممثلين من خلال ميكرفون صغير يصل إلى أسماع الممثلين في أماكن وجودهم في كل أرجاء المسرح وخشبته وحجراته.

اتفقت مسارح العالم على علامات يعمل بها مديرو مسارحها على الخشبة وفق النظم التالية :

- ١- جرس التنبيه للممثلين، يعنى مغادرة الممثلين جميعهم لحجراتهم.
- ٢- بإشارة من اليد للممثل ، يدخل الممثل من الكالوس المُعد له إلى حيز المكان المعين له على خشبة المسرح للعرض المسرحي.
- ٣- مدير خشبة المسرح هو المنظم للتحية في نهاية العرض المسرحي، وفقا لترتيبات الإخراج.

٤- يسجل مدير خشبة المسرح كل الأخطاء والتجاوزات التي يمكن أن تنشأ في العرض المسرحي الواحد مما يقتضى توجيه الإنذار إلى الممثل غير الملتزم بملاحظات الإخراج ونظام دوره وأحيانا إلى إعادة التدريبات، حرصا على تقديم العرض المسرحي في الصورة التي أقرها المخرج المسرحي في نهاية التدريبات. في المسارح الكبيرة نعثر على وظيفة المدير الأول لخشبة المسرح. كما نجد وظائف لمساعد مدير خشبة المسرح.

ARTISTIC DIRECTOR

المدير الفني المسرحي

المدير الفني للمسرح، وظيفته قيادية هامة من وظائف المسرح في كل مكان. وتتحدد مهام وظيفته المدير الفني في اقتراح ريبورتوار المسرح، ومتابعة تنفيذه، والاتصال بالوزارة المسؤولة في بلده عن المسرح. وهو الذي يرسم خطة تطوير المسرح الذي يديره بالكفاءات الفنية الشابة في التمثيل والإخراج وهندسة المناظر.

ومنذ القرن التاسع عشر الميلادي، فصلت المسارح الأوروبية الكبيرة الجوانب الفنية في المسرح عن الجوانب الاقتصادية والإدارية، احتراما لوظيفة المدير الفني للمسرح، وحتى لا تشغله إداريات غير ذات موضوع عن مهمة التخطيط لسياسة المسرح (فنيا) فأنشأت هذه المسارح وظيفة جديدة، عرفت باسم المدير الإداري والمالي، تكون اختصاصاتها الشؤون المالية والإدارية، دون التعرض للفنيات في السياسة المسرحية. وقد أدى هذا الإجراء إلى تطور في المسارح، بعد

أن تفرغ المديرين الفنيين المسرحيين لمهام أكبر وأكثر نفعاً وجدوى لمستقبل مسارحهم.

ويساعد المدير الفني المسرحي على أداء وتنفيذ مهماته الفنية، المخرجون المسرحيون بالمسرح، ورجال الدارماتوج ومهندسو الديكور والتقنية وهم معا يمثلون (وجه المسرح وتقدمه).

MOOD

مزاج (حالة نفسية)

فرضت هذا التعبير (المزاجي) في المسرح، بعض الدرامات التي تؤلف عناصرها في المنظر أو الديكور أو المهمات المسرحية المكتملة. وكذا طريقة الأداء التمثيلي فيها حالة نفسية معينة، تساعد على تكوين العامل النفسي المزاجي العام للدراما.

وأبرز هذه الدرامات التي كتبها الأمريكي تينيسي وليامز WILLIAMS TENNESSEE (من مواليد ١٩١٤م ومات منذ عدة سنوات قليلة)، أنطون تشيكوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤م)، هنريك إبسن (١٨٢٨ - ١٩٠٦م). ففي مسرحيات تشيكوف كان الريف الروسي القيصري، والمنازل الواسعة وحدائقها، والغابات، والواقعية التفصيلية، والزي المسرحي، وأصوات الطيور، غلاية الشاي الروسية عناصر هامة في إبراز المزاج الروسي قبل الثورة الروسية. وقد أبرزت شخصيات مثل الثمريبات وخدم المنازل الكبيرة هذه الحالة النفسية للشخصيات في مسرح تشيكوف.

مذهب المركزية البشرية

ANTHROPOCENTRISM

هو مذهب يعتبر الإنسان هو حقيقة الكون المركزية. أصل الكلمة اليونانية ANTROPOS ومعناها الإنسان، أما كلمة CENTRUM فهي من اللاتينية.

يحدد الفن- من خلال نظرة المذهب- أن تُصر الموضوعات على أن يكون الإنسان في موقف الصدارة وفي نقطة الارتكاز. بمعنى أنه فن يقدم علاقات الإنسان، ويخدم أحاسيسه في كثير من الاحترام والاعتبار. لأنه هو وحده القادر على خلق الحقيقة في المجتمع والمادة أيضا .

وعلى ذلك، فقد تحددت موضوعات مذهب (المركزية البشرية) في الفن على أن ينبع الإنسان من نفسه، و عما تحدثه به هذه النفس تجاه أخيه الإنسان. ثم على قبول ما يقدمه له الإنسان الآخر. وقد تعارضت هذه النظرة مع العلوم ومعاييرها. وخفضت كذلك من النظرات الدينية، وأصبح الإنسان- بنظام مذهب المركزية البشرية، بل والإنسان العادي- يعتقد في ألوهيته البشرية وبقدرته على صياغة أمور الدنيا وأحوالها بمساعدة غيره من البشر. إلا أنه ليس لدينا الدليل على ظهور أعمال فنية بارعة أو باقية في تاريخ الفن وتحمل نظرة هذا المذهب في الفنون. بل لعلى أقول إن الفن ذاته لم يستطع حتى وقتنا هذا إثبات اعتبارية الإنسان.

ELEGIA

مرثية

أصل الكلمة في اليونانية ELEGIA. والمرثية هي القصيدة الحزينة أو النُدبة. وهي نوع أدبي شعري عُرف في الأدب الكلاسيكي اليوناني القديم، ثم عرف عند الشعراء اللاتينيين بعد ذلك.

يرى شيللر SCHILLER أن المرثية نوع ولد نتيجة التباين والتعارض بين النموذج والحقيقة. وهو سرعان ما يظهر إذا لم يستطع الشاعر أن يبرز الحقيقة أمام وجه النموذج أو في مواجهته. ولذلك تصبح المرثية بكائية حزينة مؤسفة حالة إظهارها أو محاولة إبرازها للحقائق.

تصبح المرثية- بحسب الفكرة أو التصور- على طرف النقيض مع الراحة النفسية وهدوء البال. ولهذا يصنفها بالينسكى بين الأنواع الشعرية في آداب الشعر. وهي نفس نظرة هجل. وهي لهذا وذاك نوع ينتشر في الآداب الشرقية العاطفية بقدر يماثل المرثية الأولى في الشعر الأدبي اليوناني القديم.

يمثل المرثيات عند الشرقيين الصينى تشى يوان والهندي كاليداس TCSHŪ JŪAN, KALIDAS ومن مؤلفات الأعمال المرثية ماهابهاراتا، رامايانا، جلجامش MAHABHARATA, RAMAIANA, GILGAMESH كانت القرون الوسطى هي العصر الذهبي للمرثيات. وقد اهتم بها في عصر النهضة وما بعده الشعراء جوتسه، شيللر، هيلدرلين، لامارتين، هوجو

J.W. GOETHE, F. SCHILLER, J. HÖLDERLIN , A.
LAMARTINE, V. HUGO

EXPERIMENTAL THEATRES

مسارح تجريبية

لا نقصد بالتجريبية هذه الموجة الجديدة التي ظهرت في مسارح الوطن العربي منذ عدة سنوات مضت. فهذه المسارح يطلق على

عروضها تعبير (التجريب) مهما كان نتاجه ومستواه. وبُعدّه أو قرابه حقيقة من التجريب بمعناه العلمى والفنى.

إننا نقصد هنا بالمسارح التجريبية، الفرق المسرحية التي عملت في استمرارية، وقدمت عروضاً ناجحة في ميدان التجريب. بل وعُرفت بعد ذلك بالانتماء إلى الفكر الجديد، مهما كانت مضمونات هذا الفكر، ولياقته من عدمه للجماهير، التي شُغفت بهذا النوع من التجريب في المسرح.

هذه الموجة التي بدأت في القارة الأوروبية في عشرينيات القرن العشرين. وفي باريس، حيث يطالعنا تاريخ المسرح الأوروبى بالعديد من الجهود التجريبية في مسرح (الكامب إليزيه **THÉÂTRE DES CHAMPS ELYSÉES** - الشانزليزيه، ومسرح الأوديون **ODÉON**). ونفس نزعة المسارح التجريبية نجدها في ألمانيا في الحركة المسرحية المسماة **BAUHAUS** في عام ١٩٢٨م (البوهاوس) ونجد امتداداً لهذه المسارح في إيطاليا تتمثل في تعاون مصمم الديكور الإيطالى أنريكو برامبولينى **ENRICO PRAMPOLINI** (١٨٩٤/٤/٢٠ - ١٩٥٦/٦/١٧م) والمخرج الإيطالى أنطون جوليو براجاليا **ANTON GIULIO BRAGALIA** (من مواليد ١٨٩٠/٢/١١م). وفي المسرح السوفيتى لا يعدم التجريب عديداً من المحاولات على يد فلاجيمير فلاجيميروفتش ماياكوفسكى **VLAGYIMIR** (١٨٩٣/٧/١٩ - ١٩٣٠/٤/١٤م) يفجنى باجراتيانوفتش **VLAGYIMIROVITCH MAJAKOVSKIJ** (١٨٨٣/٢/١٣ - ١٩٢٢/٥/٢٩م) فاختجوف **JEVGENYI** (١٨٧٤/٢/٩ - ١٩٤٠/٢/٢م) ماير هولدا **AHTANGOV BAGRATYIONOVITCH**

VSZEVOLOD EMILJEVICS MEJERHOLD

إلى جانب جهود في المسرح التشيكوسلوفاكي، وجهود أخرى في المسرح الأمريكي في فرقة المسرح الحى LIVING THEATRE، وجهود معاصرة للبولندي جرسى جروتفسكى JERZY GROTOWSKI (من مواليد ١٩٣٣/٨/١١م)، وبينتربروك الإنجليزي من مواليد ١٩٢٥/٣/٢١) PETER BROOK في عدة بلاد أوروبية وآسيوية وأفريقية.

المسارح المكشوفة OPEN - AIR THEATRES

المقصود بالمسارح المكشوفة، أو مسارح الهواء الطلق - كما يطلق عليها أحيانا - هو هذه المسارح التي تُصمم أو تُبنى في أماكن الطبيعة بخشبة مسرح مكشوفة، وصالة جماهير لا يحدها سقف. لكن هذه التسمية الحديثة (المسرح المكشوف) لم تكن معروفة عند المسرح الإغريقي أو المسرح الروماني القديم، وكلاهما كان مكشوفاً كذلك، إلا متأخراً من بعض الغطاء العلوي وفي جزء فقط من المبنى المسرحي. ونفس التسمية الحديثة لا تنسحب كذلك على مسارح القرون الوسطى، المكشوف هو الآخر.

انتشرت المسارح المكشوفة من عصر النهضة في قصور الأثرياء والطبقات الحاكمة. ويعتبر القرنان السابع عشر والثامن عشر الميلاديين العصر الذهبي لانتشار هذا النوع المكشوف من المسارح، في حدائق الطبقات العليا الإليت ELITE، وبين الأشجار وغابات القصور.

يدلنا تاريخ المسرح على وجود مثل هذه المسارح في حديقة بوبول BOBOL بفيرنزا FIRENZA وفي هلبرون HELLBRUNN في

سالسبورج SALZBURG، وفي حدائق قصر ميرابل MIRABELL، وفي قصور هرن هاوزن HERRENHAUSEN في ألمانيا. قد أخرجت عروض مسرحية على مسارح أخرى في الهواء الطلق في فرساي VERSAILLES (القصر الملكي الفرنسي)، وفي قصر الأمبراطور النمساوي في شنبرون SCHÖNBRUNN، وأحيانا ما كانت تقام خشبة مسرح مؤقتة داخل القصور بدلا من المسرح ذاته. وكانت المناظر هي الطبيعة في هذه العروض المكشوفة، والتي تكونت من الأشجار والأغصان وحشيش الأرض والصخور.

وفي العصر الحديث يعيد هذه الصورة من المسارح المكشوفة إلى تاريخ المسرح المعاصر المخرج النمساوي ماكس راينهاردت MAXREINHARDT (١٨٧٣/٩/٩ - ١٩٤٣/١٠/٣١ م) عندما يُخرج أمام كاتدرائية سالسبورج عروضه المسرحية المكشوفة في الهواء الطلق في شهر أغسطس من كل عام. هذا النوع من المسارح المكشوفة أمام الآثار التاريخية كان عنوان رسالة الدكتوراه في الفنون للباحث المصري الزميل المرحوم الدكتور المهندس فاروق شعبان رحمه الله.

FUTURISM

المستقبلية

حركة أدبية وفنية سادت في بداية سنوات القرن العشرين. وهي تمثل فن المواطنين (الطبقة الوسطى) ولفظة FUTURUM مستعارة من الأصل اللاتيني .

انبثقت الحركة المستقبلية في إيطاليا على يد فيليبو توماسو مارينيتي F.T. MARINETTI عام ١٩٠٩م في مجلة الفيجارو FIGARO الفرنسية، وامتدت حركة المستقبلية إلى فروع للأدب والفن والموسيقى والمعمار والفنون التشكيلية.

تمتد الحركة بعد ذلك إلى فرنسا على يد أبوللينير
G. APOLLINAIRE، ثم في إنجلترا بجهود بوند ، لويس، فلينت
E. POUND, W. LEWIS, F. I. FLINT ثم تعبرها إلى ألمانيا عند
جماعة المستقبلين WERKLEUTE AUF HANS NYLAND بقيادة كل
من فرشوفين، فينكلر، كنايب J. WINKLER, J. W. VERSHOFEN,
KNEIP.

تدخل الحركة المستقبلية إلى الاتحاد السوفيتي في عام ١٩١٢م على يد
مايكوفسكى V.V. MAIAKOVSKI. إلا أن الحركة المستقبلية سواء
ازدهرت هنا أو هناك ، فإنها لم تحافظ لنفسها على وحدة فنية تجمع
خيوطها أو عناصرها في البلاد الأوروبية التي انبثقت فيها. إذ سرعان
ما تتعارض آراء المستقبلين أنفسهم في إيطاليا، هذا بالإضافة إلى
الطريق الدعائي (الديماجوجي) الذي سار فيه الإيطالي مارينيتي باعث
الحركة، حين أعلن عن النعرة القومية NATIONALISM وما اعتبر
عصبية استقلالية في تيار وفن المستقبلية، في تأييد غير مقبول أو مبرر
للنازية والفاشية. وهو ما يسجله كتابه ودراسته المعنونة (المستقبلية
والفاشية). هذا بينما نرى مايكوفسكى المستقبلى الآخر في الاتحاد
السوفيتي يقف على خط النقيض مع مارينيتي، ليؤيد ثورة أكتوبر
الاشتراكية في بلاده، وليصبح واحدا من دعائها.

لكن من الملاحظ أن هناك تشابها في فكر المستقبلية في كل من
فرنسا والاتحاد السوفيتي إذ تؤيد مستقبلية كل منهما التقاليد الأخلاقية في
الأدب والفن، مع رفض قاطع لقبول الماضي والحاضر، وفي تطلع
كامل إلى المستقبل.

بحث المستقبليون - عبر فنونهم - في مستقبل معمار المدن
الكبيرة، وفي تطوير التقنية، ونهضة العلوم الطبيعية والهندسية بصفة

خاصة مستعنيين بتعبير (الحرية) للوصول إلى أغراضهم ومساندة حركتهم.

وفى فن الرسم المستقبلي ويُجرب كل من بوتشيوني، سفاريني، كارا، بالا، روسولو M. BOCCIONI, G. SEVERINI, C. CARRA, G. BALLA, L. RUSSOLO.

وتنحصر تجاربهم في استعمال العمق الرابع وتحقيق السرعة في فهم الإنتاج الفني، وذلك بوضعهم المشاهد للوجه أو الصورة داخل اللوحة نفسها، وفي سرعة خاطفة. وقد استعاروا الكثير من الفن التكعبي، حتى انتشرت معارضهم الفنية المستقبلية منذ عام ١٩١٢م في عواصم الدول الأوروبية والولايات المتحدة الأمريكية.. في باريس ولندن وهامبورج وبروكسل وفيينا وأمستردام. ومن عام ١٩١٣م في نيويورك وبودابست.

يسجل عام ١٩١٤م توقف الحركة المستقبلية في الفن التشكيلي، باستثناء المعرض الذي أقيم عام ١٩٢١م بعد نهاية الحرب العالمية الأولى في براغ (تشيكوسلوفاكيا).

عُنت المستقبلية في فن الموسيقى بالألحان غير المتوافقة، في بحث عن الصخب والضجة الموسيقية لمجرد الضجة في اللحن. ومما لاشك فيه أن المستقبلية كحركة أدبية وفنية لم تسجل الجديد الكثير. فنحن نجد شبيهات لآثارها في الدادية والسريالية.

TRAVESTY

المسخ

أحد الأنواع المستخدمة في التكوينات الفنية. يهدف (المسخ) إلى التقليد المضحك المُشبع بالاستخفاف والهزأة والصورة الممسوخة. وهو

يعيد صورة أخرى بهدف مسخها أو النيل منها، حتى ليكاد يكون قريباً من الساتير، خاصة حين يستعير عناصرها .

يتم المسخ عن طريق تغيير البطل أو تحويله إلى مضحكة ساخرة ، أو استحداث أسلوب سيئ أو إيراد أشعار غريبة المعنى في الأدب.

وفي الفن التشكيلي يستهدف المسخ إضافة الكاريكاتيرية في الرسم أو اللوحة الزيتية وتشويه المعالم أو الوجه أو الأطراف. أما المسخ في فن الموسيقى فمعناه تغيير أو تحريف الوحدات والمقامات الموسيقية وحركات الموسيقى، حتى يصل الأمر إلى الضحك أو السخرية والاستهزاء في النهاية.

ABBEY THEATER

مسرح أبي

مسرح أبي هو المسرح القومي الأيرلندي. تكوّن في البداية بجهود الأخوين وليم، فرانك فاي **WILLIAM- GEOERGE FAY**، **FRANK FAY** في عام ١٩٠٠م اللذين عملا معا في فرقة للهواة، تطورت فيما بعد إلى شكل الاحتراف، وأخذت اسم (جماعة المسرح القومي الأيرلندي - **IRISH NATIONAL THEATRE SOCIETY**) وقد ساعد الأخوين على شراء المبنى المسرحي أنى البيرابيث هورنيمان

ANNIE CLIZABETH FREDERICKA HORNIMAN، وقد افتتح المسرح في عام ١٩٠٤م باسم (مسرح أبي) تحت إدارة وليم باتلر بيتس، **WILLIAM BUTLER YEATS** (١٨٦٥ - ١٩٣٩م)،

وليدى أوجوستا جريجورى **LADY AUGUSTA GREGORY**

اجتهد مسرح أبى في تقديم الدرامات المحلية لبيتس وجون
ملنجتون سينج JOHN MILLINGTON SYNGE (١٨٧١ - ١٩٠٩م).

تحدث دراما سينج المعنونة (بطولة العالم الغربى THE
PLAYBOY OF THE WESTEN WORLD) ضجة كبيرة عند افتتاحها
على مسرح أبى.

فتح المسرح أبوابه أمام كُتاب الدراما الجدد وصعد على خشبته
لأول مرة الدرامى الايرلندى سين أوكيزى SEAN O'CASEY
(١٨٨٠ - ١٩٦٤م).

يتميز فن التمثيل الايرلندى بوجه خاص في مضمون دراماته
البيئية ومشكلاتها الإنسانية الخالصة.

EPIDAUROSZ THEATRE

مسرح أبيداروس

مسرح أبيداروس هو واحد من المسارح الإغريقية التى سُيِّدت
في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد، في جزيرة بيليبونيسوس
PELOPONNÉSZOSZ وكان المسرح من أرشق وأحْمَل المسارح
اليونانية القديمة. بلغت فتحة المسرح ١٢,١٦ متراً. ويتسع لثلاثين ألف
متفرج. أحياناً ما تقام عليه في عصرنا الحالى بعض العروض في
الأعياد والمناسبات.

مسرح الباروك

BAROQUE THEATRE

ونعنى به خشبة مسرح الباروك، أو كما يطلق عليها (مسرح العلبة). يعود إنشاؤه إلى القرن السابع عشر الميلادي، والمعروف باسم (المسرح الإيطالي). النموذج الأول له هو مسرح فرنيس في بارما TEATRO FARNESE, PARMA الذي تم بناؤه في عام ١٦١٩م وعُرف باسم (أليوتي ALEOTTI). وعلى خشبة هذا المسرح تظهر لأول مرة أمام الجماهير الإيطالية صورة المسرح التقليدي الذي نشأه اليوم في التقنية المتخلفة. إطار مستطيل حول خشبة المسرح يحدد الممثلين والمناظر. كواليس من اليمين ومن اليسار. تضطر عروض الأوبرا- بصفة خاصة بعد تقدمها في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين- إلى الثورة على هذا النوع الباروكي من خشبات المسارح، لتخرج إلى تقنية جديدة تتطلبها مقتضيات أحداث الأوبرا. الأمر الذي ارتفع بقيمة كل من مصمم الديكور وتقني المناظر، فحلاً محل المؤلف الدرامي والممثل، واكتسبا مكانتهما القوية في العرض المسرحي. وهو ما أثرى من الفنون التشكيلية والتطبيقية على خشبة المسرح، وغير كثيراً من معالم مسرح الباروك. ومع ذلك، فلا يزال العالم في كثير من أرجائه ونواحيه يمتلك مسارح باروكية الشكل، رغم المحاولات تلو المحاولات للتخلص من أشكالها التقليدية، والخروج من إطار مسرح العلبة الإيطالي إلى رحاب مكانية أوسع.

مسرح البجعة

SWAN THEATRE

ونقصد به المسرح الإليزابيثي في عصر النهضة الإنجليزي. تبرع ببناء مسرح البجعة المواطن الإنجليزي فرانسيس لانجلي

FRANCIS LANGLEY في لندن على نهر التيمز THEMZA حوالي عام ١٥٩٨م. والظاهر أن اسم المسرح قد اختير لكثرة وجود طائر البجع العائم على النهر في دورانه في تلك المنطقة.

زين المسرح برسومه وكتابات المسافر الهولندي جان دو فيت JAN DE WITT. ويتضح التزيين في شرفات المسرح الثلاث، ومقدمة الخشبة المسرحية، وسقف واجهة المسرح يعلواها العلم والعاذف على البوق TRUMPET.

لم يكن مسرح البجعة يعمل بنظام الاستمرارية، لذلك فقد استعمل المسرح للأغراض الرياضية أحيانا كثيرة. وفي القرن السابع عشر الميلادي قلت نسبة العروض المسرحية عليه. ويشير تاريخ المسرح العالمي إلى أن آخر العروض المسرحية على مسرح البجعة كانت في عام ١٦٣٢م.

BROADWAY THEATRE

مسرح برودواي

برودواي، شارع من شوارع مدينة نيويورك الضخمة. شارع واسع عريض THE GREAT WHITE WAY أو كما يطلق عليه (الطريق الأبيض الواسع). كما شاهده بنفسي عام ٢٠٠١م.

تتمركز في هذا الطريق مسارح كثيرة تنتقل الجماهير المسرحية إليها بحكم هذا التمرکز، وبخاصة المسارح التجارية. بل لقد تفرعت من الطريق شوارع أخرى سرعان ما امتلأت بمسارح تجارية صغيرة في القرن التاسع عشر الميلادي. حتى وصل عدد المسارح في حي برودواي في عام ١٩٣٠م إلى مائة مسرح.

وفى سنوات دوران القرن العشرين سيطرت الروح التجارية تماما على مسارح برودواى. ونظرا لارتفاع أسعار المباني والدور المسرحية، فقد لجأت هذه المسارح إلى تجديد برامجها الفنية للحصول على أكبر عدد من الجماهير حرصا على تعبـير (شباك التذاكر). فابتدعت نزعـة باسم (الضربة أو الفشل HIT OR FLOP) تتوخى خبطة نجاح قوية، بالصرف الباهظ على العرض المسرحى، فإما أن يصيب نجاحا شديدا أو لا يصيب، وهو ما أبعد هذه المسارح عن روح ونظام التجريب الحديث .

وفى مواجهة هذه النزعة جريئة الشكل التجارى قامت محاولات أخرى للاتجاه بالمسرح إلى مساره الدرامى الطبيعى الجاد بقيادة الدرامى الأمريكى يوجين أونيل (أب المسرح الأمريكى) EUGENE O'NEILL (١٨٨٨ - ١٩٥٣م) الذى كتب عدة درامات قصيرة من ذات الفصل الواحد فى مستهل حياته الدارمية، إنقاذاً لموقف المسرح الجاد فى مواجهة النزعة التجارية التى أشرت إليها فى حياة المسرح الأمريكى. وقد أخذت هذه المواجهة مداها وطريقها الصحيح بعد عام ١٩٤٥م عندما انبثقت عنها مسارح ذات برامج إصلاحية عُرفت باسم مسارح (أوف برودواى OFF- BROADWAY). ثم تطورت هذه المسارح إلى مسارح أخرى عرفت باسم (أوف اوف برودواى - OFF- OFF BROADWAY). والنوع الثانى خرج من قرية GREENWICH VILLAGE ليصبح تيارا جادا قويا فى مواجهة العروض التجارية الرخيصة، استهدف عددا محدددا لا يزيد على الثلاثمائة متفرج سواء داخل المسرح ، أو فى المعابد والكنائس أو فى قاعات المطاعم الكبرى. وأمام عوز المال للإنتاج المسرحى، فقد لجأت هذه المسارح إلى التجريب فى بعض الدرامات العصرية والحديثة. وأشهرها المسرح الحى LIVING THEATRE ومسرح فونكس

PHOENIX، ومسرح دائرة الميدان CIRCLE IN THE SQUARE، ومسرح الشارع الرابع FOURTH STREET THEATRE. والمسرح الأخير قد اكتسب شهرته الجادة من تمثيله مسرحيات الروسي أنطون تشيخوف ANTON CHEKOV. ولعل مسرح THEATRE DE LYS من أهم مسارح أوف أوف برودواي التي قدمت درامات برتولت برخت، وفي مقدمتها درامته المعروفة (أوبرا الثلاث بنسات - DIE DREIGROSCHENOPER) التي احتلت برنامج المسرح لعدة سنوات طويلة .

إن أهم ما قدمته موجة أوف أوف برودواي أنها أتاحت الفرصة أمام الممثلين الأمريكيين الشباب للتعرف على الآداب الدرامية العالمية، والتجارب المسرحية الحديثة المعاصرة. وما هو في حد ذاته ترقية للمسرح الأمريكي.

BUG THEATRE

مسرح البقعة

وبمعنى أدق، سيرك البقعة. وهو أحد العروض المسرحية الشهيرة التي كانت تقدم في الأسواق العامة بعنوان (كوميديا الأسواق). في القديم، كانت البقعة تُعلق في خيط فضي اللون. لتتحرك في كل اتجاه. حركات ارتجالية غير محسوبة تثير ضحكات الجماهير. وفي العصر الحديث يظهر العرض للبقعة داخل حجرة زجاجية.

حتى عصرنا هذا ، يعتبر مسرح بوج هو السدار المسرحية الأولى في فيينا WIEN العاصمة النمساوية. أنشئ مسرح بوج في عام ١٧٤١م في عهد ماريا تريزيا MARIA TEREZIA . لكنه منذ بدايته في ذلك التاريخ ظل يقدم عروض الأوبرا وعروض الباليه. وفي عصر الحاكم النمساوي جوزيف الثاني II JOSEPH وبقرار من القيصر الحاكم تقرر تحويل المسرح إلى نموذج مسرح الكوميدي فرانسيز الفرنسي COMÉDIE FRANCAISE تحت نمط المسرح القومي للنمسا HOF UND NATIONALTHEATER .استمر المسرح بعد ذلك في العروض الدرامية النثرية والموسيقية.وبدءا من عام ١٨١٠م تخصص في الدرامات النثرية. وعلى علاقة وثيقة في برنامجه بالبلاط النمساوي. مع أن كثيرا من مخرجيه النابهين قد خرج أحيانا عن هذا الارتباط.

يتطور مسرح بوج خلال القرن التاسع عشر الميلادي على يد أربعة من مديريه الفنيين الذين أداروا المسرح في فترات بعضها متعاقب: شريفوجل SCHREVOGEL في الفترة من ١٨١٤ إلى ١٨٣٢م، لوب LAUBE (من ١٨٤٩ إلى ١٨٦٧م)، دنجلستد DINGELSTEDT (من ١٨٧٠ إلى ١٨٨١م)، وأخير بوركارد BURCKARD (من ١٨٩٠ إلى ١٨٩٨م).

يتعرض مسرح بوج بعد الحرب العالمية الأولى إلى أزمة حادة تضطره إليها أحداث العصر. فلا يستطيع أن يلبي رغبات جماهيره، التي كانت قد تغيرت كثيرا بفعل التغير الاجتماعي واقتصاديات ما بعد الحرب العالمية الأولى. واصطدم المسرح بتغير رغبات ومزاج الشباب النمساوي بصفة خاصة.

في عام ١٨٨٨ م ينتقل المسرح إلى مبنى جديد يصممه المهندس جوتفريد سمبر GOTTERIED SEMPER، ثم تُخرب الحرب العالمية الثانية مبنى المسرح بإحدى قنابلها الهائلة. يجدد المسرح بعد ذلك في عام ١٩٥٥م. وقد قاد المسرح أسلان ASLAN منذ عام ١٩٤٥ وتبعه في إدارة المسرح كل من أدولف روت ADOLF ROTT، أرنست هاوزرمان ERNST HÄUSSERMANN. وفي عام ١٩٦٨م يُعين بول هوفمان PAUL HOFFMANN مديراً لمسرح بوج.

تشرف دولة النمسا، وزارة الثقافة النمساوية على إدارة المسرح، باعتباره المسرح القومي النمساوي وقد تجدد برنامج المسرح عصرياً. وله مسرح صغير يتبعه هو مسرح الأكاديمية AKADEMITHEATER يشترك مع المسرح الأم في عرض الكلاسيكيات والتجريبيات. ويقدم كل من المسرحيين الدرامات النمسلوية للدراميين زوك ماير ZUCKMAYER، هوخ والدر HOCHWÄLDER وغيرهما.

مسرح بوشكين الدرامي الحكومي - ليننجراد

PUSHKIN THEATRE

LENINGRADSZKIJ GOSZUDARSZTVENNIJ

AKAGYEMICESZKIJ TYEATR DRAMI IMENYI PUSKINA

مسرح بوشكين الدرامي. هو واحد من أقدم المسارح النثرية الروسية. تأسس في روسيا القيصرية في عام ١٧٥٦م تحت اسم (مسرح التراجيديا والكوميديا). قدّم المسرح في مستهل القرن الثامن

عشر الميلادي الكُتاب الروس في الدراما والأوبرا الخفيفة والكوميديات الموسيقية.

في بدايات القرن التاسع عشر الميلادي قدم أعمال الروسي أوزاروف OZAROV التي أطلق عليها (العاطفيات الدرامية) مثل (أوديوس في أثينا- عام ١٨٠٤م، ديمتري دونسيكوي DMITRIJ DONSKOJ عام ١٨٠٧م).

يتغير اسم المسرح، فيعمل من عام ١٨٣٢م وحتى علم ١٩٢٠م تحت اسم مسرح الكسندرينسكي ALEKSZANDRINSZKIJ. وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر الميلادي يدخل الفودفيل إلى خشبة المسرح، إلى جانب أعمال كُتاب روسيا الكبار جريبويادوف، بوشكين وجوجل GRIBOJEDOV, PUSKIN, GOGOL وفي سبعينيات القرن يسيطر الأسلوب الواقعي في المسرح على العروض الدرامية المنتجة. وعلى مسرح الكسندرينسكي فشلت دراما تشيكوف (طائر البحر CSAJKA) عام ١٨٩٦م.

ثم سيطرت الانتقائية والاصطفائية على عروض المسرح في بدايات القرن العشرين، وبخاصة في الفترة الواقعة بين سنوات ١٩٠٨، ١٩١٧م. فعرض المخرجون أعمالا درامية طبيعية، وواقعية، ورمزية تمثل مختلف المذاهب والتيارات في الأدب والفن. وقد أخرج السوفيتي ما يرهولد في هذا المسرح عروض (دون جوان DON JUAN لموليير، العاصفة GROZA لأستروفسكي، البرجوازيون الصغلى MESCANY نجوركي بعد نجاح الثورة البلشفية. ولا يزال المسرح حتى اليوم يهتم بالكلاسيكيات الروسية. وأهم أعمال مسرح بوشكين في العصر الحديث دراما شيكسبير هملت بإخراج كوزنيسيف KOZINCEV (الذي أخرجه فيلما سوفيتيا بعد ذلك) والإنسان الطيب من ستشوان لبرتولت برخت

‘DER GUTE MENSCH VON SEZUAN
التراجيڊيا المتفائلة OPTIMISZTICESZKAJA TRAGEGYIJA
بإخراج المعاصر توفستونوجوف TOVSZTONOGOV

BOULEVARD THEATRE

مسرح البوليفار

المقصود به هذا النوع من المسارح التي قامت في فرنسا، وانتشرت باسم بوليفار سان مارتن **BOULEVARD SAINT MARTIN**، بوليفار دي تمبل **BOULEVARD DU TEMPLE** وغيرهما على نفس نمطهما. وهي مسارح ظهرت بكثرة وشيوع في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، لتخدم الذوق والمزاج الفرنسي بأنواع درامية تركزت في الكوميديات والفودفيلات **VAUDEVILLES**. وأهم ما في هذه الدرامات هو التركيز على السطحيات والقشور في معالجة المشكلات، وبخاصة مشكلات الحياة المادية والصفقات وغيرها.

تنتمي إلى هذا النوع من الدرامات خفيفة الوزن الدرامي، كل من أعمال الدراميين يوجين اسكريب **EUGENE SCRIBE** (١٧٩١-١٨٦١م)، فكتوريان ساردو **VICKTORIEN SARDOU** (١٨٣١-١٩٠٨م).

وحتى اليوم لا يزال تعبير (البوليفار) يعني الدراما الخفيفة ذات الوزن الهش غير العميق دراميا.

POMPEIUS THEATRE

مسرح بومبيوس

هو المسرح الأول في مدينة روما الإيطالية الذي بُنى من الحجارة في ساحة (مارس - MARS). تكوّن المسرح من دورين اثنين، ويتسع لاثني عشر ألف متفرج (١٢,٠٠٠). صالة الجمهور فيه مغطاة، وترتكز الأدوار على أعمدة تقيمها وتسندها معماريا. في خلفية خشبة المسرح يوجد عدد من المشكاة (كوة في الحائط) مزينة بعدد من الأعمدة.

افتتح المسرح باكورة إنتاجه المسرحي عام ٥٥ قبل الميلاد بعرض مسرحية (كليتمنسترا - CLYTAEMNESTRA) من تأليف الكاتب الروماني القديم أكيوس لوكيوس ACCIUS LUCIUS (١٧٠-٨٤ قبل الميلاد).

ROYAL THEATRE

مسرح البلاط

نشأت (موضة) مسارح البلاط في القصور الملكية، وبعدها في قصور الحاشية وكبار الأثرياء والنبلاء منذ عصر النهضة الأوروبية. كانت الظاهرة المسرحية هي الترفيه والتسلية عن طريق عروض مسرحية خفيفة، وموسيقية راقصة في أغلب الأحيان. يتعهد بالقيام بها مهرجون ومضحكون، ورجال أكروبات، وعازفون موسيقيون، ومطربون. عروض ترفيهية ولا غير.

إلا أنه من الملاحظ في تاريخ المسرح الإيطالي، وتحديدًا في نهاية القرن الخامس عشر الميلادي، أن عروضًا إيطالية قامت في مسرح البلاط الإيطالي، ولها الكثير من الوزن الأدبي والفني الدرامي.

كان كتابها يحاولون النهوض بمستوى أصحاب القصور ورجالات البلاط. فكتبوا درامات إنسانية وكلاسيكية لهذا الغرض. يسجل المعمار المسرحي عددا لا بأس به من مسارح البلاط التي أنشئت بأوامر من الحكام أو رجالات بلاطاتهم، مثل...

١- تياترو أولمبيكو في إيطاليا TEATRO OLIMPICO

٢- تياترو فرنيس في بارما بإيطاليا TEATRO FARNESE

٣- أوبرا قصر القيصر النمساوي ليبوت LIPOT في فيينا

٤- مسرح بوج BURGTHEATER (المسرح القومي النمساوي حاليا. أنشئ وشيد بقرار من الإمبراطورة النمساوية مارييا تريزيا MARIA TEREZIA).

٥- المسارح الفرنسية التي أنشئت في عصر ملوك فرنسا لويس الرابع عشر ولويس الخامس عشر، وهي:

أ- مسرح اللوفر LOUVRE

ب- مسرح البوربون الصغير PETIT BOURBON (في المقر الريفي للملك).

وفي ألمانيا نعث على كثير من مسارح البلاط في المقاطعات الألمانية التالية:

١- شفتزنجين SCHWETZINGEN

٢- لود فيجزبورج LUDWIGSBURG

٣- بوتسدام POTSDAM

٤- مسرح ريزيدانس RESIDENZTHEATER

(في مدينة ميونيخ MÜNCHEN).

كما يلاحظ امتداد هذا النوع من المسارح في قصور الأثرياء والأغنياء في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين.

ROYAL COURT THEATRE

مسرح البلاط الملكي

هو المسرح اللندنى الذى افتتح أبوابه للجماهير لأول مرة فى لندن عام ١٨٨٨م. تعتبر الأعوام من ١٩٠٤ حتى ١٩٠٧م سنوات الإزدهار الأولى فى حياة مسرح البلاط الملكى. وهى الفترة التى كان يتولى الإدارة الفنية فيها معا الفنانان الإنجليزيان جون فيدرن JOHN. E. VEDRENNE، هارلى جرانفيل باركر HARLEY GRANVILLE - .BARKER

بعد عام ١٩٣٢م وميلاد السينما وتطورها يتحول المسرح إلى قاعة لعرض الأفلام. وفى عام ١٩٤٠م تسقط قنبلة من قنابل الحرب العالمية الثانية فتدمر القاعة تماما.

فى عام ١٩٥٢م يعاد بناء مبنى المسرح من جديد. وفى عام ١٩٥٦م تتسلم البناء فرقة جماعة المسرح الإنجليزى ENGLISH STAGE COMPANY ويتسلمه المخرج الإنجليزى جورج ديفين GEORGE DEVINE (١٩١٠/١١/٢٠ - ١٩٦٦/١/٢٠م). وعلى مسرح البلاط الملكى تبرز حركة السخط وموجته التى انبثقت فى المسرح الإنجليزى عام ١٩٥٦م بمسرحية جون أوزبورن JOHN OSBORNE (أنظر إلى الماضى فى سخط LOOK BACK IN ANGER). وبعدها قدم المسرح درامات لمؤلفى هذه الحركة، من بينهم جون آردن JOHN ARDEN (من مواليد ١٩٣٠).

MONUMENT THEATRE

المسرح التذكارى

ويُقصد بالتعبير مبنى المسرح التذكارى، أو المَعلم الذى يشير إلى أرض مسرحية قديمة ذات أثر باق على مر الزمن. هذه الآثار المعمارية للمسارح القديمة، لا يجرى عليها التمثيل في الوقت الحاضر، إلا في النادر من الاحتفالات الرسمية أو عروض المناسبات . فهي تبقى بمعمارها وخصائصها وتاريخها رمزا للمسرح ولتاريخه. وعلى سبيل المثال لا الحصر. يُطلق تعبير (التذكارية) على المسارح الإغريقية والرومانية التالية.

EPIDAUROSZ	١- مسرح أبيداروس
ASZPENDOSZ	٢- مسرح أسبيندوس
TAORMINA	٣- مسرح تورمينا
ORANGE	٤- مسرح أورانج (البرتقالة)
SABRATA	٥- مسرح صبراته في ليبيا
OLIMPICO	٦- مسرح أولمبيكو في فيتشنزا
FARNESE	٧- مسرح فرنيس في بارما
VERSAILLES	٨- مسرح أوبرا فرساي في فرنسا

TAORMINA THEATRE

مسرح تورمينا

مسرح تورمينا واحد من أجمل مسارح العصر السهليليني في العصر الإغريقي، نسبة إلى موقعه على شاطئ البحر.

شيد المسرح قرب نهاية القرن الأول قبل الميلاد على النمط المعماري الروماني تحيط بصالة الجمهور فيه من الخلف (نهاية صفوف المتفرجين) أعمدة رائعة التصميم.

UNIVERSITY THEATRE

المسرح الجامعي

هو الفرق الرسمية بالجامعات، التي تقدم نشاطا مسرحيا خلال العام الدراسي الجامعي في الكليات المختلفة بالجامعات. وهذه الفرق تعمل بصفة غير مستديمة في الغالب لتقدم عرضها في نهاية العام الدراسي. أما الفرق المستديمة، فإنها عادة ما تتبع قسم الإخراج في الجامعات الفنية التي بها أقسام أكاديمية من هذا النوع. وتقدم هذه الفرق الجامعية عروضها في معظم شهور العام الدراسي، مستغلة المناهج الدراسية في التمثيل والإخراج لعرضها على الجماهير في ظل دراسة أكاديمية تخصصية (كما في مسرح أودرى ÓDRY بالعاصمة المجرية بودابست، فرقة مسرح كمبردج CAMBRIDGE في جامعة كمبردج بإنجلترا).

يتكون ريبورتوار العروض في المسارح الجامعية عادة من الكلاسيكيات والعصريات والدرامات التجريبية.

يعود تاريخ أول مسرح جامعي إلى محاولات المسرح الجامعي الإيطالي في مدينة بادوا PADOVA عام ١٩١٠م. ثم في مدينة كولونيا KÖLN بألمانيا حينما حاول البروفيسور نيسين NIESSEN تقديم بعض محاولات الطلاب الدرامية على مسرح الجامعة في كولونيا. وفي فرنسا ولد المسرح الجامعي في بدايات القرن العشرين وقبل عدة سنوات من

بداية الحرب العالمية الأولى. وبداية من عام ١٩٣٣م قام البروفيسور جوستاف كوهين GUSTAVE COHEN بمحاولات في المسرح الجامعي الأمريكي طورت من البدايات لهذا المسرح، والتي كانت قد قامت متناثرة غير منتظمة في كثير من الولايات في السنوات العشر الأولى من القرن العشرين.

وقد أدى انتشار هذا النوع من المسارح الجامعية إلى اهتمام بالغ من إدارة الجامعة، فقدمت الجامعات الدعم المادي اللازم للعروض المسرحية. خاصة في الأماكن الجامعية التي تفتقد إلى مسارح عامة فيها، واضطلع المسرح الجامعي نتيجة لذلك - أحيانا كثيرة- بمهمة المسارح العامة.

وأشهر المسارح الجامعية حاليا هو المسرح الجامعي الأمريكي في جامعة ييل YALE بالولايات المتحدة الأمريكية.

GLOBE THEATRE

مسرح الجلوب

هو أحد أشهر المسارح في العصر الالينرابيئي الإنجليزي. تم تشييد مسرح الجلوب في عام ١٥٩٩م، واقترن اسم المسرح باسم الدرامي الإنجليزي وليام شيكسبير W. SHAKESPEARE (١٥٦٤/٤/٢٣ - ١٦١٦/٤/٢٣م).

في البداية عمل المسرح في فترة الصيف فقط. إذ كانت أغلب أجزاء خشبة المسرح غير مسقوفة ولم يكن ذلك عيبا في معمار المسرح، لأن ذلك كان صفة معمار المسارح الإنجليزية في ذلك الوقت.

يقترن اسم الممثل والمدير المسرحى الفنى الإنجليزى بيرباج
BURBAGE (١٥٦٧ - ١٦١٩م) بمسرح الجلوب. إذ عملت فرقة
بيرباج بمسرحيات ناجحة أكدت شهرة هذا المسرح فى بداية عمله.
وعلى خشبة مسرح الجلوب صعدت أكثر أعمال شيكسبير. ويجمع كثير
من مؤرخى المسرح على أن البناء قد احترق عام ١٦١٣م أثناء تمثيل
مسرحية هنرى الثامن HENRY VIII التى كتبها مؤلفها عام ١٦١٢م.
أعيد بناء مسرح الجلوب فى عام ١٦١٤م. حتى هدم المبنى فى
عام ١٦٤٤م.

GORKIJ THEATRE

مسرح جوركى

اسم المسرح بالكامل هو (المسرح الحكومى الكبير - ليننجراد)
LENYINGRADSZKIJ GOSZUDARSZTVENNIJ BOLSOJ
DRAMATYICESZKIJ TYEATR.
تأسس المسرح بعد ثورة أكتوبر السوفيتية. وظهر أول عرض
مسرحى عليه فى افتتاحه يوم ١٥ فبراير من عام ١٩١٩م، بالقاعة
الكبرى فى بيترفار، بدراما الألمانى فرديك شيلر F. SCHILLER
(دون كارلوس - DON CARLOS). صعدت على مسرح جوركى فى
سنته الأولى أعمال شيكسبير، وفى عشرينيات القرن مثل المسرح كثيرا
من المسرحيات التعبيرية الألمانية، (مثل أعمال جورج كايزر GEORG
KAISER ١٨٧٨ - ١٩٤٥م، أرنست توللر ERNST ١٨٩٣ - ١٩٣٩
TOLLER).

وفى ثلاثينيات القرن العشرين تصعد على مسرح جوركى
أعمال مكسيم جوركى (بيجور بوليتشوف وآخرون - JEGOR

BULICSOV I DRUGIJE عام ١٩٣٢م، دوستى جايفى
DOSZTYGAJEV عام ١٩٣٣م).

بعد الحرب العالمية الثانية يجدد مسرح جوركى ريبورتوار ه
الفنى. بدرلمات ما بين كلاسيكية وعصرية. ومنذ عام ١٩٥٦م يقوده
السوفيتى المخرج جيورجى الكسندروفتش توفستونوجوف
(من مواليد ١٩١٥/٩/٢٨م)

GEORGIJ ALEKSZANDROVITCH TOVSZTONOGOV
الذى رفع المسرح إلى أول المسارح مستوى في الاتحاد السوفيتى.

THEATRE GUILD

مسرح جيلد

هو أحد المسارح الأمريكية الشهيرة في تاريخ المسرح الأمريكى
القصير. وتأتى شهرة مسرح جيلد من المستوى العالى والفنى الذى يُقدم
في ريبورتواره السنوى، والذى يملأ مقاعد المسرح، ويُدر آلاف
الدولارات يوميا في الوقت نفسه.

تكوّن مسرح جيلد في عام ١٩١٨م من أغلب الممثلين الهواة
الذين كانوا يقدمون عروضهم في ميدان واشنطن WASHINGTON.
بداية متواضعة لكنها جادة في الفن المسرحى. يعمل المسرح مع
جماهيره بنظام الاشتراك المسرحى لعدة عروض في ريبورتوار
المسرح. وهو النظام الذى جلب له أعدادا كبيرة من المشاهدين. رغم أن
هذا النظام نادرا ما يُعمل به في مسارح الولايات المتحدة الأمريكية. إذ
هو أكثر ذيوعا وانتشارا في دول ومسارح أوروبا الشرقية، وبصفة
خاصة في مسارح الأوبرا والأوبريت.

في عشرينيات القرن الحالى يتكوّن وجه المسرح، ويكسب مسرح جيلد ثقة الجماهير الأمريكية بلا منازع. ويبقى المعاند والمعاكس لمسارح برودواى ومسارح الصفقة المالية وشباك التذاكر.

اتجه مسرح جيلد إلى درامات الأوروبيين فقدم أعمالا ودرامات

للإيرلندى جورج برناردشو **GEORGE BERNARD SHAW**

(١٨٥٦ - ١٩٥٠)، والتشيكي كارل تشابك **KAREL ČAPEK**

(١٨٩٠ - ١٩٣٨م)، والألماني جورج كايزر **GEORG KAISER**

(١٨٧٨ - ١٩٤٥م)، والألماني أرنست توللر **ERNST TOLLER**

(١٨٩٣ - ١٩٣٩م).

ثم اتجهت الفرقة لانتاج مسرحيات الأدب الدرامى الأمريكى المعاصر. فقدمت مسرحيتين لأب الدراما الأمريكية الحديثة يوجين أونيل **EUGENE O'NEILL** (١٨٨٨ - ١٩٥٣م) هما:

١- مشهد غريب **STRANGE INTERLUDE**

٢- الحداد يليق بالكثرا **MOURNING BECOMES ELECTRA**

يعمل مسرح جيلد بعدد ممتاز من كبار الممثلين الذين يحترمون مهنة فن التمثيل. وعلى رأسهم ألفريد لانت **ALFRED LUNT** (من مواليد ١٩٠٣/١/٣٠) وزوجته فونتان لانت **FONTANNE LUNT**.

في عام ١٩٢٥م تبنى فرقة مسرح جيلد مسرحا خاصا بها، ومدرسة للتمثيل وفنون المسرح يقودها الناقد الأمريكى جون والدورن جاسنر **JOHN WALDHORN GASSNER** (١٩٠٣/١/٣٠ - ١٩٦٧/٤/٢). كما أقامت الفرقة مسرحا صيفيا للعمل صيفا عليه وبعروض مناسبة. وقد سافرت الفرقة إلى عدة ولايات لتعرض عليها عروضها المسرحية. صحيح أن شعلة فرقة مسرح جيلد قد خمدت قليلا. وسط موجات التجديد الجرى في المسرح الأمريكى. لكن

المستوى الفنى العالى- والذى عُرِفَت به الفرقة منذ بدايتها- لم يتغير في كثير .

LIVING THEATRE

المسرح الحى

المسرح الحى، هو فرقة مسرحية أمريكية ظهرت في ستينيات القرن العشرين، وأصبحت بعد قليل واحدة من أشهر الفرق المسرحية الطليعية في أمريكا.

تأسس المسرح الحى بجهود زوج وزوجة من الفنانين هما بك، مالينا BECK & MALINA في عام ١٩٤٧م. فقدا بعض العروض الطليعية الأولى في مسكنهما الخاص، حتى انتقلا مؤخرا إلى مسرح عام. كتب للفرقة كتاب أوروبيون شاهدوا الفرقة في رحلتها إلى أوروبا. تحصل فرقة المسرح الحى على المركز الأول في العروض التجريبية في مهرجان مسرح الأمم بباريس عام ١٩٦١م، ولا ترضى السلطة في أمريكا عن الفرقة، بسبب تعرضها للسياسة الأمريكية في عروضها.

تضطر الفرقة عام ١٩٦٣م إلى إغلاق أبوابها أمام مطالبات الضرائب . لكنها لا تزال تعمل بنظام الحفلات غير المنتظمة، في أمريكا وفي القارة الأوروبية.

ANIMAL THEATRE

مسرح الحيوان

تمثل مجموعة من الحيوانات (مثل الكلاب و القروذ) إلى جانب مجموعة أخرى من الطيور (مثل الببغاوات) مشاهد كوميدية من

تحركاتها وصيحاتها ولغاتها. وقد أفسحت هذه العلاقة مجالاً لتدريب بعض هذه الأنواع من الحيوانات الصغيرة والطيور على مشاهدة مشتركة قصيرة، لعرض من عروض مسرح الحيوان. ويذكر التاريخ المسرحي وجود مسرح باسم (مسرح القروذ) في مصر القديمة. ومسرح القروذ ومسرح الكلاب زارت أغلب القارة الأوروبية في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين. وفي العصر الحديث يندر مشاهدة مسرح الحيوان أو عرض من عروضه. وأقرب عرض من هذا النوع في العصر الحديث هو العرض السوفيتي الذي قدمه المنتج دوروف DUROV وكان عنوانه (محطة في حلقة السيرك).

CIRCLE THEATRE

المسرح الدائري

نوع من المسارح العصرية، اتخذ شكله على هيئة الدائرة المكتملة التي تمثل خشبة المسرح الكاملة حيث يجرى التمثيل عليها. وقد روعي في هذه المسارح تصميم صالة الجمهور وفق ارتفاع معين لكل صف من صفوف الجماهير، حتى تستطيع الجماهير مشاهدة العرض وسط وضوح الرؤيا، ومن كل زواياها الهندسية. والديكور يُصمم بكثير من التبسيط والإيجاء، ليسهل تغيير المناظر والمشاهد دون ربكة أو صعوبات. ولد هذا النوع عام ١٩١٩م في ألمانيا بجهود المخرج النمساوي ماكس راينهاردت M. REINHARDT حينما حول قاعة سيرك شومان

في برلين إلى مسرح دائري SCHUMANN-BERLIN وافتتح المسرح الدائري تحت اسم GROSSES SCHAUSPIELHAUS .

ويتضح أن المسرح الدائري المعاصر قد أراد إعادة صورة خشبة المسرح الإغريقي إلى القرن العشرين ، بحشد أعداد كبيرة من المتفرجين . إلى جانب فكرة راينهاردت التي تضمنها مذكراته، في محاولة تقريب الجمهور إلى الممثل قدر الإمكان.

في عام ١٩٣٢م يؤسس البروفيسور جلن يودجز GLENN HUGHES مسرحا دائريا في مدينة واشنطن WASHINGTON . وبعد انتهاء الحرب العالمية الثانية توسعت المسارح الدائرية في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأمريكية. ويعزى إلى المخرج المجرى المعاصر كازيمير كاروي KAZIMIR KÁROLY (١٩٢٨/٤/١٩-١٩٩٩م) إنشاء المسرح الدائري بالمجر.. هذا المسرح الذي يعمل صيفا كل عام منذ إنشائه في عام ١٩٥٨م وحتى الآن.

DRURY LANE THEATRE

مسرح دروري لين

وهو المسرح المعروف باسم THEATRE ROYAL هو واحد من أقدم وأعرق المسارح الإنجليزية شهرة وصيتا. ولا يزال يعمل حتى اليوم . اتخذ اسمه من اسم الشارع الذي يقع فيه المبنى المسرحي. بناه الإنجليزي توماس كليجرو THOMAS KILLIGREW بناء على أمر ملكي. وكان ممثلو المسرح في البداية من سدة الملك وخدمه. قدم المسرح جيلا كبيرا من الممثلين المسرحيين، وهو يمثل العصر الذهبي للمسرح الإنجليزي في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين . إذ كان مسرح دروري لين سببا في شهرة كبار

الممثلين آنذاك . وعلى رأسهم مديره الإنجليزي دافيدجاريك DAVID GARRIC (١٧١٧/٢/١٩ - ١٨٣١/٦/٢٠م)، والممثلة الإنجليزية سارة سيدونس SARAH SIDONS (١٧٥٥/٧/٥ - ١٨٣١/٦/٨م)، إدموند كين الضالع في الأدوار الشيكسبيرية EDMUND KEAN (١٧٨٧/١١/٤ - ١٨٣٣/٥/١٥م).

ينحرف إنتاج مسرح درورى لين في القرن التاسع عشر الميلادى إلى الميلودراما MELODRAMA وإلى عروض السيرك. وفي القرن العشرين يتم تعديل في بناء صالة الجمهور، التي تتسع حاليا لألفين وستمائة متفرج. الأمر الذي دعا المسرح إلى الاتجاه إلى العروض الاستعراضية والموسيقية الكبيرة SHOW حيث مثلت على خشبته أخيرا عديد من العروض الموسيقية، أشهرها عرض سيدتى الجميلة MY FAIR LADY.

مسرح الدويتش (المسرح الألماني) DEUTSCHES THEATRE

هو المسرح الألماني الأول في جمهورية ألمانيا الديمقراطية (سابقا). مقره برلين العاصمة. وهو يعادل المسارح القومية أو الوطنية في الوطن العربى وبعض الدول الغربية.

تأسس مسرح الدويتش عام ١٨٨٣م وعمل في مبنى مسرح FRIEDRICH -WILHELMSTÄDISCHES قاد المسرح في بدايته مديره الأول أدولف لارونج ÁDOLF L'ARRONGE صاحب الفرقة المسرحية التي عملت على المسرح. مجربا إلى جانب زميليه جوزيف كاينز JOSEPH KAINZ (١٨٥٨ - ١٩١٠م)، والممثلة أجنش زورما ÁGNES SORMA (١٨٦٥ - ١٩٢٧م) في المذهب الطبيعي ودراماته

في المسرح. وهو المذهب الذي تأسس في ألمانيا على يد دوق ميلينجن
MEININGEN والفرق الإيطالية الزائرة لألمانيا في ذلك الوقت.

يقوى ويشدّ عود المذهب الطبيعي في المسرح بدءاً من عام
١٨٩٤م على يد المخرج الطبيعي الألماني أوتو براهم OTTO
BRAHM (١٨٥٦ - ١٩١٢م) الذي يتولى إداره مسرح الدويتش،
فيغرقه بالمسرحيات الطبيعية، ولعدة سنوات طويلة. إذ تصعد على
خشبة المسرح أعمال الدرامين الطبيعيين هنريك إيسن HENRIK
IBSEN (١٨٢٨ - ١٩٠٦م)، جرهارت هوبتمان GERHART
HAUPTMANN (١٨٦٢ - ١٩٤٥م)، آرثر سننزلر ARTHUR
SCHNITZLER (١٨٦٢ - ١٩٣١م) وبأعظم الممثلين الطبيعيين ألبرت
باسرمان ALBERT BASSERMANN (١٨٦٧ - ١٩٥٢م)، مور ليهمان
MOR LEHMANN (١٨١٩ - ١٨٧٧م) وغيرهما حتى تبوأ مسرح
الدويتش مكانته الأولى الريادية بين مسارح برلين.

ومنذ عام ١٩٠٤م يتجه مسرح الدويتش وجهه جديدة بقيادة
المدير الجديد ماكس راينهاردت MAX REINHARDT
(١٨٧٣ - ١٩٤٣م) الذي اهتم بالشاعرية واللونية في المسرح
والتشكيلات المتتابعة في فن الإخراج المسرحي.

يشتهر مسرح الدويتش بالأعمال الخالدة التي قدمها للدرامى
الانجليزى وليم شيكسبير، ولدramات شعراء الحركة الأدبية الألمانية
المسماة (STURM UND DRANG). كما كان لفضل صعود كتاب
دراميين على مسرح الدويتش نجاح ريبرتوار المسرح. نذكر منهم
أوسكار وايلد OSCAR WILDE (١٨٥٤ - ١٩٠٠م) موريس ماترلنك
MAURICE MAETERLINCK (١٨٦٢ - ١٩٤٩م)، هوجو فون
هوفمنستال HUGO VON HOFMANNSTHAL (١٨٧٤ - ١٩٢٩م)،

أوجست استرنديبرج AUGUST STRINDBERG (١٨٤٨ - ١٩١٢م)، جورج برناردشو GEORGE BERNARD SHAW (١٨٥٠ - ١٩٥٠م). في عام ١٩٠٦ م ينشئ مسرح الدويتش مسرحا صغيرا يتبع المسرح الأم سُمى KAMMERSPIELE وفي عام ١٩٢٠م يترك المخرج النمساوي ماكس راينهاردت إدارة مسرح الدويتش، فيتسلم إدارته الممثل والمخرج الألماني ليوبولد جاسنر LEOPOLD JESSNER (١٨٧٨ - ١٩٤٥م). قاد مسرح الدويتش في زمن الفاشية المخرج الألماني هاينز هلبرت HEINZ HILPERT (١٨٩٠ - ١٩٦٧م). وبرغم الضغوط السياسية الهتلرية، فقد استطاع هلبرت حيادية برنامج المسرح حفاظا على أذواق الجماهير.

وبعد الحرب العالمية الثانية نشط مسرح الدويتش نشاطا لفت إليه الأنظار، وقاده بعد الحرب جوستاف فون فانجنهايم GUSTAV VON WANGENHEIM ثم أدار المسرح الممثل والمخرج الألماني فلجنج لانجهوف WOLFGANG LANGHOFF (١٩٠١ - ١٩٦٦م) ونهض بالريبرتوار الكلاسيكي لمسرح الدويتش، إذ قدم صفا طويلا من الكلاسيكيات يتقدمها عرضا (فاوست - FAUST جوته GOETHE، الملك لير KING LEAR لشيكسبير SHAKESPEARE). تتابع على إدارة المسرح بعد ذلك كل من فلجنج هاينز WOLFGANG HEINZ الذي أضاف إلى الريبرتوار الكلاسيكي، درامات المؤلفين الألمان المعاصرين، وجرهارد فولفروام GERHARD WOLFRAM، ثم أدار المسرح في عام ١٩٨٢ رولف رومر ROLF ROHMER العميد السابق للمدرسة العليا للفنون المسرحية في لايبزج، الذي أدخل على خشبة المسرح أجهزة التقنية العصرية، فطور من مفهوم الإخراج المسرحي تطورا جيدا وعصريا.

DIONYSIUS THEATRE

مسرح ديونيزوس

هو أقدم المسارح الإغريقية المصنوعة من الحجارة في أثينا القديمة ATHENS . وهو يقع في الأسفل الجنوبي من الأكروبوليس ACROPOLIS في الحي المقدس للأله ديونيزوس DIONŪSZOSZ . بنى مكان الأوركسترا فيه على شكل دائري في العصر القديم، ثم بُنيت بعد ذلك المدرجات الحجرية التي كانت تحتلها الجماهير لمشاهدة الدرامات اليونانية. أما الخيمة المسماة (اسكنيه SZKÉNE) فلم تأخذ شكلها النهائي إلا في القرن الرابع الميلادي . وقد تعرضت الخيمة عدة مرات للتعديل في بنائها وشكلها. فقد بُنيت مرة على نظام المعمار الهيليني HELLENISTIC ، وهو النظام الخاص بتاريخ الإغريق وثقافتهم وفنونهم بعد الإسكندر الأكبر . ثم أعيد بناؤها على النظام الروماني. وقد استعملت الخيمة على الدوام في العروض المسرحية حتى القرن الخامس الميلادي. وهي اليوم إحدى المعالم الأثرية في عاصمة اليونان أثينا ATHENS .

RADIO THEATRE

مسرح الراديو

المقصود به التمثيليات الطويلة التي تستغرق من الوقت ساعة زمنية فأكثر. وقد تتخلل الموسيقى مسرح الراديو، لتوحى بشكل الفصول في المسرح. مثل هذه التمثيليات عادة ما يخصص لها أستوديو خاص للتسجيل، ويحوى هذا الأستوديو أبوابا وسلالم ومؤثرات كثيرة، تفي بحاجة المطلوب لهذا النوع من التمثيلية الطويلة.

يستعير الراديو هذا الشكل من المسرح بطبيعة الحال. لكنه يقصره على الاستماع وحده دون الرؤيا البصرية.

SHIP THEATRE

مسرح السفينة

ابتدع الممثلون المتجولون في الفرق المسرحية الشكل الخاص بمسرح السفينة، تسهيلا لهم للانتقال بعروضهم من مكان إلى مكان في سهولة، فضلا عن فكاهاة البدعة المسرحية التي فكروا فيها. سار مسرح السفينة عبر الأنهار الكبرى في الولايات المتحدة الأمريكية ، وعلى الأخص نهر المسيسيبي MISSISSIPI استغل مكان واسع على ظهر السفينة لإقامة خشبة المسرح، وتجهيزه بالمنظار والديكورات اللازمة للمسرحية. وتنتقل السفينة (أو المسرح العائم المتنقل) لتقف على الشواطئ في طريقها، ولتقدم العروض المسرحية، التي تشاهدها الجماهير في أمكنه رسو السفينة.

POLITICAL THEATRE

المسرح السياسي

هو مسرح يتبع في مضامينه الحركة اليسارية السياسية. ويهدف المسرح السياسي من هذا الانحياز إلى بث الأفكار السياسية وأهدافها للجماهير عن طريق خشبة المسرح، لإيصال الوعي السياسي إلى هذه الجماهير.

يستند هذا المسرح في نظريته إلى الكتاب الذي ألفه المسرحي

الألماني المخرج إيرفين بيسكاتور ERWIN PISCATOR

(17/12/1893 - 30/3/1966 م) بعنوان (المسرح السياسى DAS
POLITISCHE THEATER) في عام 1929م، والذي أفرده مؤلفه
جانبا واسعا للنظرية السياسية وطرق نشرها والدعاية لها من خلال
المسرح.

والمسرح السياسى لا يقدم الثقافة إلى جماهيره. لكنه يفتح أمام
طبقة البروليتاريا طريق الوعى وقنوات التفكير والانتباه في دعاية
مباشرة وبلا موارد أو إخفاء. وإذن فهو ليس مسرحا للبروليتاريين،
لكنه مسرح سياسى بروليتارى. مسرح يلخص كل معانى الحياة لأهداف
البروليتاريا والطبقات الكادحة العاملة، مسرح ثورى للنفس والروح
والتقاليد والترقى.

يعود المسرح السياسى في منهجه إلى السوابق المشابهة في
تاريخ المسرح العالمى. فهو يعترف بالجذور له في المحاولات
المسرحية في برلين عام 1898 م في مسرح فرى فولكس بيهن
FREIE VOLKSBUHNE وإلى شبيهاتها في فرنسا على يد الدرامى
الفرنسى الثائر (رومان رولان ROLAND ROLLAND
(1868 - 1944 م) فيما كتبه بعنوان (مسرح الشعب -
LE THÉÂTRE DU PEUPLE عام 1903 م).

يعود أول مسرح سياسى إلى عام 1919م تحت اسم DIE
TRIBÜNE. وتأتى جهود بيسكاتور في المسرح السياسى في الفترة من
1920 إلى 1921م ثم في مسرح فولكس بيهن VOLKSBUHNE من
عام 1924 وحتى عام 1927م، وفى مسرح بيسكاتور مرة ثانية
PISCATOR BÜHNE ما بين سنوات 1927، 1929م، ثم في مسرح
فالنر WALLNER THEATER في سنتى 1931، 1932، ثم مرة
ثالثة في مسرح بيسكاتور PISCATOR BÜHNE ما بين أعوام 1951،
1966م.

المسرح الشامل

TOTAL THEATRE

يصور المسرح الشامل اختلاطاً في الأنواع الأدبية والفنية في أن واحد داخل العرض المسرحي الواحد. فهو يجمع بين الأدب، وفن التمثيل، وفن التقديم، والموسيقى، والرقص، والميم، واليهانومايم، والكورس والكورال.

ويهدف هذا النوع من المسارح إلى إحكام التأثير في المسرح بواسطة هذه المجموعة الفنية من الفنون التعبيرية والتشكيلية والجميلة. من بين المسارح الشاملة الشهيرة والناجحة نعثر على مسرح الألماني والتر فلزنشتاين WALTER FELSENSTEIN من مواليد ١٩٠١/٥/٣٠ والمتوفى في سبعينيات القرن العشرين، والمسرح الحي LIVING THEATRE في الولايات المتحدة الأمريكية.

مسرح الشباب

YOUTH THEATRE

هو نوع من المسارح يختار ريبورتواره ودراماته من أنواع أدبية تضع مشكلات الشباب في نقطة الارتكاز. وأغلب درامات هذا النوع تنتمي إلى الدرامات الرومانتيكية والناريخية، وإلى الإعداد المسرحي للقصاص الشعبية والبطولية.

المسرح الصغير

SMALL THEATRE

المقصود بتعبير المسارح الصغيرة، المسارح التي تتسع لعدد صغير من الجماهير وعادة ما تكون خشبة المسرح فيها محدودة

(الفتحة)، في حدود ستة أو ثمانية أمتار. ولذلك فإن أنسب الدرامات لمثل هذه المسارح الصغيرة، هي الدرامات التي لا تزيد شخصياتها عن خمس أو ست شخصيات تمثيلية.

وميزة هذه المسارح، أنها تقدم بهذه المواصفات السابق الإشارة إليها، نوعا خاصا من التأثير، تغلب عليه الصبغة السيكولوجية (مثل ذلك شخصيات الدرامات الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، التي تُبنى وتصمم على أساس سيكولوجي خاص).

توسعت أبنية المسارح الصغيرة في بدايات القرن العشرين. كان في مقدمة هذه المسارح. (مسرح إنثيما INTIMA THEATERN) المعروف باسم مسرح استرنديبرج A. STRINDBERG. كما أسس النمساوي المخرج ماكس راينهاردت MAX REINHARDT عام ١٩٠٦م مسرحا صغيرا باسم KAMMERSPIELE.

CHINA THEATRE

المسرح الصيني

المقصود به المسرح الآسيوي. وهو مسرح قديم في تقاليده وفي دراماته الشرقية الأقصى، والتي تختلف كثيرا عن مسارح الشرق الأوسط المعروفة بمسرح خيال الظل. كما تختلف كذلك عن التقاليد والثقافات التي عُرفت في جنوب شرق آسيا، والتي قامت على فنون الرقص وتقاليدها في غالبيتها (كما في فيتنام).

يعود شكل المسرحية في المسرح الصيني إلى القرن الثالث عشر الميلادي. حيث تميز هذا الشكل بالملمحة لخدمة التاريخ القديم. كما تميز بصورة خاصة بالتمثيل، الذي كان يعنى اشتراك كل من فنون

الغناء و الموسيقى و الحركات المؤسّلة و الأكروبات، إلى جانب الديلوج المسرحى و التميم.

تضمن شكل هذه المسرحية الأحداث المروية (التي تُروى) مثل الحكاية، إلى جانب تمثيل بعض المشاهد الحوارية الأخرى. كانت الموسيقى عادة ما تصاحب كل العرض المسرحى، مع كلمات غنائية شعرية.

جرى التمثيل في المسرح الصينى على خشبة مسرح فارغة، إلا من ملابس مسرحية فخمة، ووجوه ممثلين مطلية، وقد تعلقو الأقنعة بعض وجوه الشخصيات المسرحية. ولم يُستعمل الإكسسوار إلا في حالات نادرة. و منذ القرن التاسع عشر الميلادى نطالع الديكور في خشبة المسرح الصينى، كما في أوبرا (سوهسنج - SAOHSING OPERA).

أما الأداء التمثيلى في مسرح الصين، فهو أداء أسلوبى STYLISTIC يتجلى بصفة خاصة في الديلوجات المسرحية بين الشخصيات التى تتضح بالمط والمد والتوسع.

عملت الدراما الصينية لخدمة الجانبين التاريخى والدينى (مثل العبادة البوذية BUDDHISM) وتشير إلى ذلك في مضامينها درامات صينية تحمل عناوين (المملكة الرئيسية الثلاثة) والمقصود بها ممثلة الجماد MINERAL ومملكة النبات PLANT ومملكة الحيوان ANIMAL. ودراما قصة ماء الشاطئ، ودراما سون فوكونج SZUN (VU-KUNG). ولم تبق من درامات القرن الثالث عشر المشار إليها، إلا أعمال الدرامى الصينى كوان هان تشنج KUAN HAN- CSING. وطبعى أن هذه الدرامات التاريخية كانت تبرز أبطالاً من التاريخ.

ورغم تطور المسارح الأوروبية تطوراً ملحوظاً منذ القرن التاسع عشر الميلادى. إلا أنه من الملاحظ أن المسرح الصينى لم

يلحقه هذا التطور في القرن التاسع عشر في مجال الدراما أو فن كتابة المسرحية. ويرجع ذلك إلى اعتماد الدراما الصينية على ممثلين، يتمتعان بحرية اختلاق الحوار المناسب للموقف المسرحي، ويتبعهما في العادة بقية أعضاء الفرقة المسرحية. وباستطاعة أية فرقة مسرحية صينية تقديم ما يزيد على خمسين مسرحية في الريبورتوار، دون الاستناد على نص واحد أو موحد مكتوب أو محرر.

تتمتع المسرحية الصينية المعاصرة اليوم ببروز العناصر القروية والفلاحية، وبوجود لهجات كثيرة في فنيات الإلقاء بها. إلى جانب موسيقى فلكورية تتناسب مع الصبغة المكانية للأحداث. وتسيطر على المسارح الصينية في طول الصين وعرضها فرق أوبرا بكين PEKING - OPERA المنتشرة في المدن والأقاليم، في محاولة للارتفاع بالشكلين الأدبي والغنائي معا.

يلعب الممثل الصيني المركزي دورا هاما في المسرح الصيني. فهو المنوط به (الحكاية التاريخية)، والإشارة إلى أماكن الأحداث المسرحية في حوار ه. والمسرح الصيني يعمل بالعنصر الرجالي فقط. باستثناء فرقة أوبرا (سوهنج SAOHSING) التي تتكون من العنصر النسائي فقط. وبقية الشخصيات هي سانج SENG، فو WU، فن WEN، في مسرحيات الرجال. أما في مسرحيات النساء فاننا نعثر على شخصيات تشنج جي CSING - JI، هو تان HUA - TAN، تاو ما تن TAO - MA - TAN. ومن الشخصيات الكوميديّة، تمثل شخصية المهرج CLOWN (تشوو CSOU) المرتبة الرابعة في الدراما. ولا نجد أي تشابه بين تركيبة الدراما أو تركيبة الشخصيات بين كل من المسرحين الصيني والأوروبي. كما أن المهمات المسرحية الصينية تمتاز بخواص تكاد تكون وقفا عليها. فالملابس والإكسسوار يحملان الطابع التاريخي التقليدي في ميل إلى الأسلبة (الحذاء عالي الارتفاع،

أنواع قديمة من القلنسوات وغطاء الرأس المزخرف، والتيجان المذهبة).

كما تومئ الألوان المستعملة في الملابس والمهمات إلى دلالات خاصة. فاللون الأحمر يرمز إلى النقاء والشفافية. والأبيض إلى الخبث والنفاق والكذب والخديعة. واللون الأسود يشير إلى النية الطيبة والقصد الحسن، رغم أنه يوحي بالجرأة والاندفاع.

كما أن الحركة عند الممثلين أسلوبية المظهر والمعنى. تستمد كيانها من عاملين أساسيين. العامل الأول من التقليد والمحاكاة IMITATION. والعامل الثاني من العرف وقواعد السلوك المرعية CONVENTION. في الجانب الأول من الحركة المتسم بالتقليد والمحاكاة، يكثر البانتومايم للتعبير عن حركات القفز والشيش (لعب السلاح) وأعمال الخياطة والتجديف في الماء. وفي الجانب الثاني المرتكز على قواعد السلوك المرعية، يتمسك الممثلون بحركة الصعود فوق الخيل أو النزول من عليها، حركة مسك العلم في أيدي الخدم (عادة صينية)، حركة التحية في الجيش، حركة التسليم أو السلام بالتحية بين الشعب.

والممثل الصيني يغنى، أو هو يشير بالغناء إلى أماكن المشهد المسرحي، أو يُعين ذلك بحركة البانتومايم. (ففى الظلام يتحسس الأشياء في الحركة).

أما بالنسبة لحركة المعمار المسرحي. ففي القديم جرى التمثيل على مرتفع بسيط في الهواء الطلق في القرى. أما اليوم فمن النادر العثور على هذه الصورة المعمارية في المسرح المعاصر. إلا أن أماكن المسارح قد عُرُفت منذ القرن الثالث عشر الميلادي. وعلى هذه المسارح (بسيطة التكوين إلى حد بعيد) اتخذ الأوركسترا مكانه بلا أي ستار في المقدمة. وجلس الجمهور يحوط المسرح من ثلاث جهات،

بينما وقف الفقراء يشهدون العرض وقوفاً. بينما شرب الجمهور الشاي، وتناول الطعام، وتحدث بأصوات عالية أثناء تقديم العرض المسرحي. وكان الوصول (دخولاً أو خروجاً) من وإلى خشبة المسرح يجرى من مسربين يمينا ويسارا. ولم تُخصص الدور المسرحية لكل فرقة إلا في الزمن القريب.

CHILDREN'S THEATRE

مسرح الطفل

يطلق تعبير مسرح الطفل، على المسرح الذي تُخصص عروضه بالدرجة الأولى للأطفال. ويجوز أن يحضر الكبار هذه العروض أيضا.

تتألف العروض الدرامية في مسرح الطفل من درامات تُولف خصيصا لتناسب سن وعقل الأطفال في مراحلها المختلفة. لكن الغالب من هذه العروض يلجأ إلى القصص والحكايات والروايات المحايية والعالمية، ليدفع بها إلى مرحلة الإعداد DRAMATIZATION للشكل المسرحي أو الدرامي، وفي أهمية بالغة لتضمين الإعداد المشاهد الجريئة والمفاجآت والمغامرات التي ترضى أذواق الأطفال من المشاهدين، وبخاصة من هم بين سن السادسة والرابعة عشر.

WORKER THEATRE

المسرح العمالي

انبثق المسرح العمالي في الربع الأخير من القرن التاسع عشر الميلادي في أوروبا، نتيجة اشتداد الحركة العمالية وميلاد اتحادات

العمال . وأمام هذا الانفجار العمالي، اقتضى الأمر تخصيص درامات خاصة تبحث في مشكلات العمل والتصنيع والآلة والصناعة، لتتقيد الطبقات الهائلة من العمال في المصانع الأوروبية. تكونت فرق مسرحية من العمال لتتقدم عروضها هذه أمام طبقة العمال. وقد ساعدت اتحادات العمال هذه الفرق ماديا ومعنويا ، حتى تستطيع أن تواصل جهودها المسرحية والثقافية في خدمة الشغيلة. وقد توسعت المسارح العمالية في دوران القرن العشرين ، إذ أصبح لكل اتحاد مهني فرقة المسرحية العمالية الخاصة. في عام ١٩٠٦م يتكون أول اتحاد للفرق العاملة في مسرح العمال في برلين، وسرعان ما يصبح في عام ١٩٠٨م اتحادا عاما للدولة الألمانية. وفي عام ١٩١١م يتكون اتحاد العمال المسرحيين في تشيكوسلوفاكيا، ثم عام ١٩١٦ في المجر. وفي عام ١٩١٩م يولد اتحاد العمال المسرحيين في لندن ، ثم عام ١٩٢٦م في نيويورك. أما في الاتحاد السوفيتي، فبعد الثورة الروسية بثلاث سنوات يولد الاتحاد في عام ١٩٢٠م. وتتوالاه في دعاية شديدة للثورة عدة فرق مسرحية عمالية. كان أبرزها فرقة (بوجانين JUZSANYIN) في موسكو .

تتوسع فرق المسرح العمالي في أوروبا. فيتوالى ظهورها في بولندا، ودول اسكندينايفيا (السويد، النرويج، الدانمرك)، الصين في آسيا، وتتجه كل هذه الفرق العمالية المسرحية إلى (ثقافة البروليتاريا - PROLETKULT).

وفي عشرينيات القرن الماضي، تطور هذه الفرق نفسها بالدخول إلى عالم درامات الشباب. ويدعو الاتحاد السوفيتي الفرق المسرحية العمالية عام ١٩٢٣م لتشارك في الأولمبياد الذي عقد على أرضه آنذاك. وقد أدى هذا الاشتراك والتجمع الفني إلى انطلاقات جديدة للتبادل الفني بين هذه الفرق العمالية مستقبلا.

مسرح فاخنتجوف

VAHTANGOV THEATRE

اسم المسرح بالكامل هو "مسرح فاخنتجوف الأكاديمي الحكومي".
GOSZUDARSZTVENNIJ AKAGYÉMICESZKIJ TYEATR
IMENYI VAHTANGOV

أحد أول المسارح السوفيتية بعد إطلاق اسم الاتحاد السوفيتي على
الدولة الروسية. أسس يفجني فاخنتجوف JEVGENYIJ VAHANGOV
المسرح في عام ١٩١٣م، عندما حمل اسم (الأستوديو). ثم أطلق على
المسرح اسم (الأستوديو رقم ٣ التابع لمسرح الفن بموسكو).

في ليلة ١٣ نوفمبر من عام ١٩٢١م يفتتح مسرح فاخنتجوف
عرضه المسرحي الأول بمسرحية البلجيكي موريس ما ترانك
MAURICE MAETERLINCK المعنونة (معجزة القديس أنطوان - LE
MIRACLE DE SAINT- ANTOINE) ومن ١٣/١١/١٩٢١م
بحسبون افتتاح المسرح رسمياً .

في نفس سنة الافتتاح يقدم مسرح فاخنتجوف ثلاث مسرحيات
قصيرة لتشيكوف من ذات الفصل الواحد.

وفي السنة الثانية للمسرح يُخرج فاخنتجوف دراما جوزي
(كارلو جوزي CARLO GOZZI ١٧٢٠ - ١٨٠٦م) المعنونة
(الكونتيسة توراندوت - TURANDOT) التي استمر تمثيلها عدة سنوات
طويلة في ريبرتوار مسرح فاخنتجوف.

بعد وفاة فاخنتجوف في ١٩٢٢/٥/٢٩م، أدار المسرح تلامذته
المخلصون. مابين عشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين اتجه المسرح
إلى تقديم الدرامات الثورية السوفيتية (بيجور بوليتشوف وآخرون
JEGOR BULICSOV I DRUGIJE لجوركسي، الأرسقراطيون

ARISZTOKRATI لبوجوجين).

في زمن الحرب العالمية الثانية عملت الفرقة المسرحية على مسرح أومسك OMSZK في مدينة أومسك. واجهت المسرح الأزمة الفنية التي اجتاحت مسارح الاتحاد السوفيتي في خمسينيات القرن. والتي تتلخص في افتقاد التخطيط الجيد للمسرح. ومع ذلك فيجاهد المسرح في تقديم درامات سوفيتية وروسية. فيعرض (المعتوه - IGYIOT لدوستويفسكي، فوما جورجيف FOMA GORGYEJEV لجوركي، قصة أركوتسك IRKUTSZKAJA ISZTORIJA للدراماتيكي ألكسي نيكولايفتش أربوزوف ARBUZOV ALEKSZEJNYIKOLAJEVITCH (من مواليد ١٩٠٨م). وبهذه المسرحية الأخيرة يخطو مسرح فاختنجوف إلى مرحلة عصرية من مراحل حياته في العصر الحديث.

GROUP THEATRE

مسرح الفرقة

المقصود بمسرح الفرقة، هو المسرح الأمريكي الذي ولد عام ١٩٢٩م بواسطة جهود مسرحية شابة كانت تعمل آنذاك في مسرح جيلد THEATRE GUILD وتمثل الجناح اليساري فيه. يستقل مسرح الفرقة بنفسه عام ١٩٣١م. تتحدد مبررات إنشائه ووجوده في بناء العمل المسرحي على فكرة الجماعية COLLECTIVISM والظاهر أن هذه الجماعة اليسارية قد أخذت بنفس فكرة (الجماعية) في المبدأ الإشتراكي التي أتت بها الثورة الإشتراكية السوفيتية. وهي المبدأ القائل بسيطرة الدولة أو الشعب ككل على جميع وسائل الإنتاج أو النشاط الإقتصادي.

استفادت فرقة (مسرح الفرقة) من تعاليم ستانسلافسكى، لتعميم الوعى الفنى وتوحيد الأحاسيس لدى الجماهير في العرض المسرحى، باستعمال طريقته في التعبير الفنى في المسرح.

تتعامل الفرقة مع الدرامى الأمريكى كليفورد أوديتس **CLIFFORD ODETS** الذى تمثل له الفرقة عدة درامات من إنتاجه. ويحدث التناغم الفنى بينهما باعتبار أوديتس من الكتاب التقدميين في أمريكا، الذين ينتقدون أخطاء مجتمعهم نقداً مريراً وساخرًا وصادقًا.

أخرج لمسرح الفرقة مخرجون كبار مثل الأمريكى هارولد كلورمان **HAROLD CLURMAN** (من مواليد ۱۸/۹/۱۹۰۱م)، لى استراسبرج **LEE STRASBERG** (من مواليد ۱۷/۱۱/۱۹۰۱م) وفى نفس مسرح الفرقة بدأ المخرج الأمريكى إيليا كازان أعماله المسرحية **ELIA KAZAN** (من مواليد ۷/۹/۱۹۰۹م).

تعتبر سنوات الثلاثينيات من القرن العشرين هى سنوات الازدهار لهذا المسرح. إذ وصل مسرح الفرقة إلى شهرة عالية في نيويورك. إلا أن انبثاق موجات مسرحية أمريكية جديدة وبخاصة موجة مسارح برودواى **BROADWAY** قد أنهكت مسرح الفرقة. ولم تستطع مجاراتها أو الدخول معها في سباق الصنقات المالية. فحلت الفرقة في عام ۱۹۴۱م.

لكن، تبقى جهود مسرح الفرقة علامات لها مكانتها في تاريخ المسرح الأمريكى في القرن العشرين.

ART THEATRE

مسرح الفن - موسكو

اسم المسرح بالكامل هو (مسرح الفن الأكاديمى - موسكو)

MOSZKOVSKIJ HUDOZSESZTUENNIJ

AKAGYFVICSESZKIJ TYEATR

ومسرح الفن بموسكو ، هو واحد من المسارح التي أثرت بعروضها في حركة المسرح العالمي في بدايات القرن العشرين. أنشأ المسرح الرائدان الروسيان قنسطنطين ستانسلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨م)، نـمـيـرـوـفـتـش دانتشـنـكو NYEMIROVICS - DANCSENKO (١٨٥٨ - ١٩٤٣م) من بعض أعضاء جماعة الفيلهارموني، وبعض من أعضاء جماعة الآداب والفنون بموسكو. ومن بينهم أولجا كنيبر تشيكوفا OLGA KNYIPPER CHEKOVA (١٨٦٨/٩/٢١ - ١٩٥٩/٣/٢٢م)، ايفان ميهاييلوفتش موسكفين IVAN MIHAJLOVITCH MOSZKVIN (١٨٧٤/٦/١٨ - ١٩٤٦/٢/١٦م)، فسفولد أميلافتش مايرهولد VSZEVOLOD EMILJEVITCH MEJERHOLD (١٨٧٤/٢/٩ - ١٩٤٠/٢/٢م). وبعد فترة التحق بالفرقة كل من فيشينا فسكى VISNYEVSKIJ، كتسالوف KACSALOV. افتتح المسرح أبوابه للمرة الأولى ليلة ١٤ أكتوبر عام ١٨٩٨م بمسرحية تاريخية بعنوان (القيصر فيودور يوانوفيتش - FJODOR JOANNOVITCH EMPEROR من تأليف الدرامي الروسي ألكساي كونستانتينوفتش تولستوى ALEKSZEJ KONSZTANTYINOVITCH TOLSZTOJ ولا تشير المراجع الروسية لتاريخ المسرح بشئ عن مدى نجاح العرض الأول. لكنه قد شق طريقا طويلا في تاريخ مسرح الفن ما في ذلك شك. وهو ما نستنتجه من استمرارية المسرح بعد ذلك.

تعهد المسرح بعد ذلك درامات الروسي أنطون تشيكوف، فبعد سقوط درامته (طائر البحر - CSAJKA) التي كتبها عام ١٨٩٦م وفشلت في ببيترفار على مسرح الكسندرينسكى، أعيد تقديم الدراما على مسرح الفن، وحقق المسرح بها نجاحا باهرا، أصبح بعدها تشيكوف مؤلفا دائما لدى المسرح، تصعد مسرحياته وقت انتهائه من كتابتها. وفي المسرح مثلت درامات تشيكوف الخال فانيا

GYAGYNA VANYA، الشقيقات الثلاث. TRISZESZTRI، ايفانوف
.IVANOV

وبجهود دانتنشكو استطاع مسرح الفن جذب الروسي الدرامسى
مكسيم جوركى MAXIM GORKIJ (١٨٦٨ - ١٩٣٦م) إلى قائمة
مؤلفيه. ويشهد الموسم المسرحى في عام ١٩٠٢م صعود مسرحيتين
لجوركى على خشبة مسرح الفن. الأولى هى مسرحية (البرجوازيون
الصغار) MESCOANYÉ، انحصيض أو الأعماق السفلى NA DNYE
ثم يقدم مسرح الفن لنفس المؤلف في عام ١٩٠٥م مسرحية
(أبناء الشمس - اليوم GYERYI SZOLNCA).

ضمن ريبورتوار المسرح للكلاسيكيات يمثل درامات للمؤلفين
نيكولاى فاسيليافتش جوجول NYIKOLAJ VASZILJEVITCH
GOGOL (١٨٠٩ - ١٨٥٢م)، ليو نيكولايفتش تولستوى

LEV NYIKOLAJEVITCH TOLSZTOJ (١٨٢٨ - ١٩١٠م)،
الكسندر سيرجيفتش جريبويادوف ALEKSZANDR
SZERGEJEVITCH GRIBOVSKIJ (١٧٩٥ - ١٨٢٩م)، ألكسندر

نيكولايفتش أستروفسكى ALEKSZANDR NYIKOLAJEVITCH
OSTROVSKIJ (١٨٢٣ - ١٨٦٦م)، هنريك ابسن، جرهارت

هاوبتمان. كما قدم مسرح الفن للإنجليزى ولیم شيكسبير درامات (تاجر
البندقية) THE MERCHANT OF VENICE، الليلة الثانية عشر أو كما

تهوى TWELFTH NIGHT, OR WHAT YOU WILL، يوليوس
قيصر JULIUS CAESAR. ثم عرض دراما هملت أمير الدانمرك

HAMLET, PRINCE OF DENMARK بإخراج الإنجليزى جوردون
كريج في عام ١٩١١م.

توسع مسرح الفن في عرض المسرحيات العالمية بعد ذلك. فقدم
المؤلفين البلجيكى مرويس ماترلنك، والفرنسى موليير.

وبعد الثورة الروسية عام ١٩١٧م يتبنى المسرح مؤلفين من الشباب السوفيتي. فيعرض أعمال قنسطنطين أندريفتش ترانيفوف (١٨٧٨-١٩٤٥م) KONSZTANTIN ANDREJEVITCH TRENIOV، ميهايل أفناسيايفتش بولجاكوف (١٨٩١-١٩٤٠م) MIHAIL AFANASZJEVITCH BULGAKOV ثم يعيد إبراز الدرامات الأخيرة لمكسيم جوركي على خشبته. فيقدم درامتي (أعداء VRAGI، ييجور بوليتشوف وآخرون JEGOR BULICSOVI IDRUGIJE في موسمين متتابعين، الأول عام ١٩٣٥، والثاني قبلها بعام واحد في عام ١٩٣٤م وإيماناً بجهود المسرح، فقد أطلق الزميل الفنان المصري جلال الشرفاوي اسم (مسرح الفن) على مسرحه الخاص.

مسرح فييه كولومبييه THÉÂTRE DU VIEUX-COLOMBIER

مسرح فييه كولومبييه أو ألفييه كولومبييه، واحد من أشهر المسارح الفرنسية في باريس . قام البناء عام ١٩٠٥م. ولم يأخذ اسمه المعروف به إلا في عام ١٩١٣م عندما افتتحه المخرج الفرنسي اللامع جاك كوبو JACQUES COPEAU (١٨٧٩/٢/٤ - ١٩٤٨/١٠/٢٠م) كنقطة انطلاق للإصلاح المسرحي في فرنسا. وترتبط حركة (الكارتل CARTEL) .. حركة الإصلاح المعروفة في تاريخ المسرح العالمي بهذا المسرح.

يتوقف مسرح فييه كولومبييه أثناء الحرب العالمية الأولى. ثم يعود إلى العمل في عام ١٩١٩م. ويظل مشغولاً بالإنتاج المسرحي حتى

عام ١٩٢٤م. وبأبطال المسرح الفرنسي الكبار
(شارل ديلان CHARLES DULLIN، لوى جوفيه LOUIS JOUVET
بلانش ألبان BLANCHE ALBANE، سوزان بينج SUZANNE BING،
، فالنتين تيزيه VALENTINE TESSIER، جين ليري JANE LERY،
أرمان تليه ARMAND TELLIER.

صمم المخرج لوى جوفيه لخشبة مسرح فيه كولومبيه تصميمًا
ثابتًا لخشبة مسرح تقبل كل الدرامات المعروضة، بإضافات قليلة لا
تُذكر. بعد ذلك تحول المسرح إلى دار للسينما لعرض الأفلام. ثم أعيد
العمل عليه كدار مسرحية ما بين سنوات ١٩٢٩، ١٩٣٨م بجهود
المخرجين ميشيل سان دينيس MICHEL SAINT-DENIS، جورج
بتوف GEORGES PITOËEF ورفقتيهما اللتين أحييتا حين مسرح فيه
كولومبيه.

وبعد الحرب العالمية الثانية في عام ١٩٤٥ صعدت إلى خشبة
المسرح فرق مسرحية كثيرة.

CELLAR THEATRE

مسرح القبو

ونعنى به المسارح التي قامت في القباب والبدرونات وتحت
الأرض أحيانًا. انتشر مسرح القبو بعد الحرب العالمية الثانية في ألمانيا
بصفة خاصة. وانتقلت هذه الموضة إلى أوروبا الغربية والشرقية على
السواء. والجديد في هذا النوع من المسارح أنه لا يحتاج إلى تجهيزات
ضخمة أو فخمة للعرض المسرحي. كما لا يحتاج إلى أماكن واسعة
يغلب الترفيه على شكلها ومنظرها. وقد أدى كل هذا إلى لجوء
المخرجين إلى مسرحيات بسيطة الشخصيات في عددها. ولا يزال

مسرح القبو حتى كتابة هذه السطور يعمل في استمرارية يومية في كل من فيينا WIEN، براغ PRAG، وارسو WARSWA.
وتلجأ مسارح القبو إلى التجريب العصري، كخطوة من خطوات التقدم والتطور في الحياة المسرحية.

PALACE THEATRE

مسرح القصر

انتشر هذا النوع من المسارح الذي يقام داخل القصور الواسعة في العصر الاقطاعي المتأخر، ونقصد به عصر الروكوكو ROCOCO. وقد بنى الموسرون والأثرياء مسارح خاصة في بيوتهم الواسعة وقصورهم في العواصم والريف. بل لقد كان لدى أغلبهم الفرق المسرحية الخاصة بهم. وكانت هذه الفرق تعمل داخل مسرح القصر في التدريبات المسرحية. وكان يشهد عروضها ضيوف الاقطاعي وأقاربه. كانت غالبية العروض من نوع الأوبرا، التي تبعت ترفيها على المشاهدين.

المسرح القومي الشعبي THEATRE NATIONAL POPULAIR

أحد المسارح الباريسية الشهيرة في فرنسا. افتتح المسرح القومي الشعبي بجهود المخرج الفرنسي والممثل فيرمين جيمييه FIRMIN GEMIFR (١٨٦٩/٢/٢١ - ١٩٣٣/١١/٢٦م) ابتداءاً من عام ١٩٢٠م.

شيد المسرح عام ١٨٧٨م وكان مستعملا للحفلات الموسيقية..
في قصر (تروكاديرو TROCADERO) . وفي عهد جيمييه كان ال هدف
من المسرح القومي الشعبي الفرنسي تجميع أكبر عدد من الجماهير
الشعبية حول رسالة المسرح. يتهدم قصر تروكاديرو في عام ١٩٣٧،
ويبنى مكانه قصر شايبو CHAILLOT الذي يتسع مسرحه لعدد ٢٦٠٠
من المتفرجين.

في عام ١٩٤٧م يتسلم الفرنسي جان فيلار JEAN VILAR
(١٩١٢ - ١٩٧١م) إدارة المسرح القومي الشعبي الفرنسي، ويهتم
اهتماما بالغا بالشعبية عند طبقة العمال بصفة خاصة، وهي الطبقة التي
كانت محرومة حقا من مشاهدة المسرح والمسرحيات. فيقيم فيلار نظلم
الاشترك في العروض بتخفيض كبير في الأسعار، ويقدم روائع
العالميات للعمال، بغية رفع المستوى الثقافي. أعمال كل من
(موليير MOLIÈRE، كورنيل CORNEILL، راسين RACINE،
ماريفو MARIVAUX، موسيه MUSSET، هوجو HUGO كلوديل
CLAUDEL، كالدرون CALDERON، ايسن IBSEN، تشيكوف
CHEKOV على خشبة المسرح القومي الشعبي، ثم يتبعها بأعمال
لبرخت BRECHT، إليوت، ELIOT وأوكيزي O'CASEY.

ويبقى لنا من تاريخ المسرح القومي الشعبي هذه التجربة
الإنسانية الفريدة التي قدمت قمم الأدب الدرامي العالمي إلى عمال لا
يعرفون معنى كلمة (مسرح) ولا يفرقون بينها وبين كلمة (شاكوش)
الذي يدق به العامل في مصنعه طوال اليوم.

المسرح الكبير - موسكو

GRAND THEATRE

الاسم الكامل للمسرح هو المسرح الحكومي الأكاديمي الكبير (بولشوى).

GOSZUDARSZTVENNIJ AKAGYEMICESZKIJ BOLSOJ TYEATR SZOJUZA

والمسرح الكبير، هو أكبر المسارح السوفيتية لعروض الأوبرا والباليه. يبدأ تاريخه مع بداية الأوبرا الروسية وانبثاق فن الباليه بالروسيا القيصرية. تأسس المسرح الكبير عام ١٧٧٦م. ومنذ عام ١٧٨٠م يعمل المسرح في المكان الحالي له. يصبح المسرح حكوميا بدءا من عام ١٨٠٦م. وقد زارته في القرن التاسع عشر الميلادي كثير من فرق أوروبا للأوبرا والباليه.

في بداية القرن التاسع عشر الميلادي تولد الأوبرا كوميك الروسية، وتتبعها الأوبرا القومية التي قدمت عروضاً امتازت بالضخامة والقوة، على غرار أوبرا ايفان سوسانينا IVAN SZUSZANYINA عام ١٨٤٢م، وأوبرا روسلان ولودميلا عام ١٨٤٦م RUSZLAN AND LUDMILLA.

يقام مبنى خاص بالمسرح الكبير ما بين عامي ١٨٢١، ١٨٢٤م على الطراز الكلاسيكي. إلا أن هذا المبنى يحترق في عام ١٨٥٣م. لكن سرعان ما يعاد بناؤه من جديد وفي نفس المكان. في ستينيات القرن التاسع عشر الميلادي شغلت الفرق المسرحية الإيطالية أغلب عروض أيام الأسبوع في المسرح الكبير، وبعد الثورة الروسية يقدم المسرح المؤلفين الموسيقيين السوفييت جنباً إلى جنب المؤلفين الأوروبيين من إيطاليا وفرنسا وألمانيا. فنلاحظ أعمال موسيقية كبيرة

لكل من زولوتاريوف ZOLOTARIOV، هرانيكوف
HIRENNYIKOV، بروكفييف PROKOFJEV.
في عام ١٩٢٠ م يتغير اسم المسرح إلى (المسرح الأكاديمي).

مسرح كوفنت جاردن COVENT GARDEN THEATRE

هو مسرح إنجليزي يقع في العاصمة البريطانية لندن . افتتح أبوابه لأول مرة عام ١٧٣٢م. وعلى خشبة هذا المسرح قدم مؤلف البانتومايم والممثل والمدير الإنجليزي جون ريش JOHN RICH (١٦٩١-١٧٦١م) عرضه البانتومايم المشهور في كتب تاريخ المسرح. كان إلى جانب مسرح كوفنت جاردن مسرح آخر هو مسرح دروري لين DRURY LANE. وكان المسرحان من أهم المسارح الإنجليزية التي اهتمت بإنتاج الدرامات والتراجيديات.

يحترق مسرح كوفنت جاردن في عام ١٨٠٨م لكنه سرعان ما يعود في بناء معماري جديد بعد عام واحد على حادثة الاحتراق، مصمما على غرار أسلوب البارثينون الأثيني. وقد اقتضى الأمر رفع أسعار الدخول للمسرح لتعويض متطلبات البناء المعماري الجديد، مما خلف ضجة كبيرة في المجتمع الإنجليزي للعودة إلى أسعار الدخول القديمة، وهي الضجة التي عرفت باسم OLD PRICES RIOT.

وفي حركة تطوير المسرح على يد مديره الثلاثة تباعا، جون فيليب كمبل JOHN PHILIP KEMBLE (١٧٥٧-١٨٢٣م)، وليم ماكريدي WILLIAM MACREADY (١٧٩٣-١٨٧٣م)، مسدام فاستريس MME VESTRIS (١٧٤٣-١٨٠٤م) قدم مسرح كوفنت

جاردن العديد من الأنواع الدرامية مثل المسرحيات الشعرية، والأوبرا، والباليه. ومنذ أربعينيات القرن التاسع عشر والمسرح متخصص في عروض الأوبرا والباليه.

COMÉDIE FRANCAISE

مسرح الكوميدي فرانسيز

أو كما يطلق عليه أحيانا THÉÂTRE FRANCAISE المسرح الفرنسي. والكوميدي فرانسيز هو المسرح القومي الحكومي الفرنسي. أسسه بأمر ملكي ملك فرنسا لويس الرابع عشر عام ١٦٨٠م وانضمت إليه فرقة المسرح الجديد فرقة هوتيل دو بوجونيا HÔTEL DE BOURGOGNE ، فرقة هوتيل جيني جود HÔTEL GUÉNÉGAUD ليكونوا ثلاثتهم معا الفرقة المسرحية لمسرح الكوميدي فرانسيز. ومنذ عام ١٦٧٣م كانت الفرقتان الأخيرتان تعملان بأمر ملكي سابق في مسرح دي ميريه THÉÂTRE DU MARAIS، مسرح البلاط الملكي PALAIS ROYAL.

تخصص مسرح الكوميدي فرانسيز في الكلاسيكيات التي يمثل ريبورتواره غالبيتها في كل العصور. درامات كورني، راسين، موليير، ماريفو، هوجو، موسيه CORNEILLE, RACINE , MOLIÈRE MARIVAUX, HUGO, MUSSET. يتضمن المسرح متحفا كبيرا للتاريخ المسرحي.

MARCELLUS THEATRE

مسرح مارسيلوس

هو المسرح المبني من الحجارة، والمخصص للعروض المسرحية، والذي بني في روما على الجانب الشمالي من نهر تيبليس

TIBERIS بأمر من أوغسطس **AUGUSTUS** في عام ٢٣ قبل الميلاد من دورين اثنين، يسعا (١٢,٠٠٠) متفرج، وترتكز صالة الجمهور فيه على أعمدة تحيط الصالة في شكل دائري.

MINIATURE THEATRE

المسرح المصغر

نقصد به المسرح المنمنم كما يطلق عليه أحيانا (نسبة إلى فن رسم المصغرات أو النمنمات) وهي صورة مصغرة جدا من المسرح. تأسس المسرح المصغر في عام ١٩٣٩م تحت اسم **ESZTRAD THEATRE** في ليننجراد على يد الفنان الروسي أركاجي إيساكوفتش رايكين **ARKAGYI ISZAAKOVITCH RAJKIN** من مواليد ١٩١١/١٠/٢٤م، الذي أدار نفس المسرح بعد فترة قصيرة من التأسيس.

تخصص المسرح في نشر الآداب الدرامية السوفيتية بمختلف تياراتها ومذاهبها الفنية والتراثية. فقدم التراجميات والكوميديات والشاعريات الدرامية التي تعلى من شأن الإنسان السوفيتي، وفي استناد إلى نظريات علم النفس الحديثة. ومنذ عام ١٩٨٠م والمسرح يعمل في العاصمة موسكو بعد أن انتقل إليها نهائيا.

EPIC THEATRE

المسرح الملحمي

تعبير (المسرح الملحمي) من وضع الألماني برتولت برخت، بما يتناسب مع دراماتورجيته المعروفة، التي استهدفت نظرية جديدة في

المسرح تنصب في أهمياتها على ابتداع (طريقة للتمثيل)، و (أسلوب) للعمل الفني، يختلفان عن الطرق والأساليب السابقة في التاريخ المسرحي.

تعبير (الملحمية) يعنى فن الجدل والمناظرة.. وبمعنى أدق... المجادلة العنيفة والمناظرة العدوانية، أو الهجوم العنيف على آراء أو مبادئ شخص آخر POLEMIC. والأسلوب الملحمى الجديد يتيح لصاحبه برخت الهجوم على الدراماتورجيا التقليدية التى سبقته سواء عند أرسطو أو ليسنج.

ينهج المسرحى الملحمى إلى الحكاية. أي أن يحكى أو يقص الممثلون حكاية أو قصة الدراما التى سيمثلونها أمام الجمهور. وكأنهم ينقلون صورة من الصور (البشعة في المجتمع عادة) دون أن يكون لهم أو لانفعالاتهم أى دخل في هذه الصورة. لجأ برخت إلى أسلوبه هذا اعتقادا منه بأن انطلاق الممثل في الإيهام يسد الرؤيا ويخلط الأمور أمام المشاهد، نتيجة الاندماج في الشخصية ومراحل المعاشة فيها. وهو لذلك يضع أمام المشاهد صورة من صور العالم بلا رتوش أو إحياءات. المشاهد المسرحية في درامات المسرح الملحمى غير متتابعة، وليست لها صفة الاستمرارية. ويلجأ برخت لذلك إلى عامل الإغراب الذى يزيد من فصل هذه المشاهد بعضها عن بعض. وبدلا من اللحظة الدرامية في الدراماتورجيا التقليدية التى يظهر فيها الممثل وهو غارق في أحاسيس الدور، يظهر الممثل البرختي عارضا للشخصية فقط، وكأنه عارض زى لا أكثر. وبدلا من المعاشة في المسرح التقليدى، فإن معرفة برخت بولع الجماهير إلى الضحك، فإنه يضع ممثليه- أثناء مشاهد الكوميديا- ليعلقوا باللادع من الحوار على المشهد نفسه.

طبيعى أن برخت بدراسته للماركسية عام ١٩٢٨م قد تأثر بالحركة العمالية وبالناس البسطاء ومصائرهم. وهو ما نجده في

شخصيات مسرحه الملحمى . ومسرحه ينتمى إلى مسرح الشرق الأقصى، الصينى والهندي من ناحية، وإلى العصر الاليزابيثى في إنجلترا من ناحية أخرى.

وعلى نفس الطريق الفكرى، نجد قبله مسرح الألماني إيرفين بيسكاتور ERWIN PISCATOR (١٨٩٣/١٢/١٧ - ١٩٦٦/٣/٣٠م)، الذى نقل عنه برخت بعض تقنياته، استعمال اللافتات والفانوس السحري PROJECTOR وغيرهما.

NON- PROFESSIONAL THEATRE

مسرح الهواة

يطلق تعبير مسرح الهواة، على الفرق المسرحية التى تعمل بمحض إرادتها وطواعية اختيارها. وهى فرق قامت قبل المسرح الرسمى وبعده في كل مكان. ومع أن لتعبير (الهواية) معنى رخيصا في بعض الأحيان، إلا أنه في المسرح يختلف اختلافا تاما عن التعبير المألوف . فالهاوي لشيء معناه عدم تمام المعرفة بأصول هذا الشيء. بينما نرى جميعا- وفي حالة المسرح - أن مسارح الهواة هى المسارح التى تأخذ على عاتقها على الدوام تصحيح المسار التقليدى للمسرح، والتقدم بوعى في حالات كثيرة إلى الرقى بالدراما والمسرح، والتقاط حركات التجريب. فإذا ما أضفت طابع الجدية وصدق العمل الفنى، وانسياب روح الهواية الشريفة في المهنة المسرحية الشاقة، أدركت أن الهواية في فن المسرح لها من الإجلال والإعزاز في نفوسنا الكثير. ويكفى للتدليل على ما نقول، أن المسرح الحر الفرنسى- وكله من هواة

المسرح - وبقيادة المخرج الطبيعي أندريا انطوان ANDRÉ ANTOIN هو المسرح الذي نشر وقعد للطبيعية في تاريخ المسرح العالمي. قَدّمت فرق الهواة المسرحية كثيرا من الدرامات التي اتسمت بطابع الشعبية وعناصر الفولكلور لكن بدرجات فنية أقل من المسارح العامة والمتخصصة. هذه حقائق علمية لا بد من الإشارة إليها إنصافا لتاريخ المسرح.

بدأت فرق الهواة قديما. فقد تكونت عدة فرق مسرحية هاوية بين أولاد وشباب الطبقة العليا الرومانية القديمة. وفي عصر القرون الوسطى مثلت فرق الهواة آنذاك في مسرحيات الأسرار والغموض. وفي عصر النهضة وقفت فرق الهواة لتعلن بعروضها عن ميلاد (كوميديا أروديتا - COMEDIA ERUDITA) في مواجهة الكوميديا دي لارتي COMEDIA DELL'ARTE. كما نعرف فرق الهواة في المسرح الإنجليزي في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين باسم COURT MASQUE (مسرحية البلاط القصيرة). وفرقة موليير التي شجعتها الجماهير في عصر لويس الرابع عشر في فرنسا. ووقفت جنبا إلى جنب مع الممثلين الهواة الأرستقراطيين في خدمة الهواية المسرحية. وفي الاتحاد السوفيتي نلاحظ فرقة الهواة المسرحية التي حملت اسم (جماعة الآداب والفنون - موسكو). والتي أصبحت فيما بعد أساس مسرح الفن بموسكو.

وفي العصر الحديث تعمل فرقة (تحالف الدراما البريطانية -

BRITISH DRAMA LEAGUE) بنفس أسنوب الهواة الشريف.

أو بمعنى أدق .. خشبة مسرح الأستوديو . والمقصود بها هو خشبة المسرح الصغيرة التي تختص أعمالاً فكرية وتجريبية غير مألوفة في الحياة المسرحية العامة، لتُقدم جانباً فكرياً مما تحتاج إليه جماهير خاصة، مولعة بالثقافة والفكر. وقد سميت هذه الخشبات في بداية انطلاقها باسم (مسرح الأتيليه - ATELIER THEATRE باعتبارها معملاً لنوع من الأنواع المسرحية غير العادية. وكان من الطبيعي - وخشبة مسرح الأستوديو من النوع الصغير - أن يكون حجم الصالة للجماهير صغيراً هو الآخر. نعثر على مسرح الأستوديو في بلجراد BELGRAD في العاصمة اليوغسلافية في (إستوديو 212 - ATELIER) والرقم نسبة إلى عدد الجماهير المسموح لها الدخول في الحفلة الواحدة مسرح صغير بسيط التقنية عادى الطابع. وفي بعض العروض الخاصة جداً، لم يكن يسمح لكل الجماهير بحضور مثل هذه العروض. ونعثر كذلك على مسرح ثاليا THALIA ببودابست BUDAPEST العاصمة المجرية. وهو معمل قوامه طلاب أكاديمية الفنون وبعض الهواة من الشباب.

تتنمى غالبية فرق المسارح الجامعية إلى هذا النوع من المعامل المسرحية، كما في جامعة اليرموك بالأردن الشقيق. ويعود الفضل في إنشاء وامتداد عمل هذا المعمل المسرحي العربي القائم حتى وقتنا هذا - وبفعاليات جادة وثمينة - إلى الفنان العربي المصري الدكتور عبد الرحمن عرنوس.

كما تعمل مسارح أوف برودواي OFF- BROADWAY في نيويورك على نفس نمط مسرح الأستوديو.

التعبير يطلق على المسارح، التى ثارت على الشكل الأرسطوطالى فى المسرح. أو المسارح التى لا تأخذ ولا تعترف بتأثير الانفعال أو الإحساس الداخلى عند الممثل. وهى المسارح التى لا تهتم كثيرا بالوسائل النفسية (السيكولوجية) فى مهنة المسرح مثل المعاشية، والتأثير النفسى، والإيهام.

ينبثق مسرح اللاسيكولوجى عام ١٩٢٩ م على يد الايطالى فيليبو توماسو مارينيتى (١٨٧٦ - ١٩٤٤م) **FILIPPO TAMMASO MARINETTI** مفجر المستقبلية الإيطالية. وداعيا إلى هذا النوع من المسارح اللاسيكولوجية فى عروض قدمها على مسرح سوربريزا **TEATRO DELLA SORPRESA**، تميزت بالفجائية فى التحضير والإعداد، الأمر الذى دعا النقاد إلى إطلاق مصطلح (مسرح المفاجآت) عليه.

استعمل مسرح اللاسيكولوجى فى عروضه الارتجال، والأكروبات ذات المسحة الرياضية، والأحداث غير المنطقية، والعلاقات غير المعقولة.

ولعل مسرح برتولت برخت **BERTOLT BRECHT** فى العصر الحديث بخصائصه الملحمية هو قمة وذروة مسرح اللاسيكولوجى، بما يحتويه من عامل الإغراب الذى ضمنه برخت منهجه المسرحى. كما أن بعض مسارح الأبيسرد فى محاولاتها تنتمى هى الأخرى لمسرح اللاسيكولوجى.

المقصود به المسرح اليوناني القديم. وهو مسرح تطور عبر عصور قصيرة حتى وصل إلى الشكل المعروف به تاريخيا ، والذي يتكون من ثلاثة أجزاء هي: مكان الأوركسترا ORKHESZTRA الذي ترسخ للجوقة (الكورس). ثم الثياترون THEATRON في العصر الكلاسيكي ، والمسمى إسكينية SZKÉNÉ في العصر الهيليني. الأوركسترا على شكل دائري. جرت عليها أغاني الكورس والرقصات التي كانت تؤدي احتراما وتبجيلا لآله الكروم ديونيزوس. استعملت الأوركسترا بداية في أثينا في العروض الدرامية. ثم استعملت بعد ذلك أيضا في مسرح ديونيزوس.

تحولت SZKÉNÉ إلى بناء حجري في عصر بركليس العظيم PERIKLÉSZ ضمن برنامج معماري لتجميل المدن في القرن الخامس قبل الميلاد. كانت على ارتفاع بدرجات عن الأرض.

وفي القرن الثالث الميلادي ظهر الشكل الجديد لخشبة المسرح في آسيا الصغرى، الذي نقل التمثيل من مكان الأوركسترا إلى خشبة المسرح. حتى أننا لنجد خشبة المسرح في العصر الهيليني تتكون من أدوار تقام على المسرح.

أما الثياترون (في الصالة)، فكانت مقاعده من الخشب المغطى بطبقة حجرية رقيقة، أو منحوتة في الصخر. وتفصل الكراسي ممرات لحركة الجمهور.

المسرح الآلى

AUTOMATIC THEATRE

ونعنى به خشبة المسرح الآلية، التى جُهزت خصيصا لغرض إبراز عرائس خشبية وبعض العناصر الرفيعة من الديكور والمنظر المسرحية الإيحائية، بغية الحصول على متعة بصرية وسط جماليات غير متكلفة. ظهر هذا المسرح الآلى أول ما ظهر في مدينة الإسكندرية قديما، بإحدى العروض المأخوذة عن قصة للكاتب نوبليوس NAUPLIOSZ. وفي القرن السابع عشر الميلادى ظهرت عروض للمسرح الآلى على يد مغنيين إيطاليين. وفى عام ١٧٤٨م قدم سرفاندونى SERVANDONI مصمم مناظر أوبرا باريس عرضا استغرق ساعة كاملة بعنوان (بانديورا PANDORA) بلا ممثلين، إلا من عرائس تتحرك ميكانيكيا وسط مناظره الخلابه التى صممها خصيصا لهذا النوع من المسارح.

وفى العصر الحديث، يعرض الفرنسى جاك بولييرى JACQUES POLIERI تجربته فى المسرح الآلى عام ١٩٥٨م، وهى عبارة عن كتابة (بارتيتورا PARTITURA) خالية من الشخصيات NONFIGURES، عرض مسرحى يتحرك بالآلية الكاملة وسط إضاءة عصرية.

مسرح الأمم

THEATRE DES NATIONAL

(تياتر ديز ناسيون) وُلد من فكرة المهرجان الذى أقيم فى باريس العاصمة الفرنسية فى عام ١٩٥٤م. وأمام النجاح العالمى الذى حققه

المهرجان، تكرر إقامته في الأعوام التالية ومنذ عام ١٩٥٧ ويستمر
المهرجان سنويا بعد أن اتخذ له مكانا. في البداية كان مسرح سارة
برنار THÉÂTRE SARAH BERNAROT ثم انتقل إلى مسرح
الأوديون THÉÂTRE DE L'ODÉON حيث ينعقد المهرجان سنويا في
الفترة من شهر مارس حتى شهر يوليو لاستقبال الفرق المسرحية من
مختلف دول العالم.

وقد قاد مسرح الأمم حتى عام ١٩٥٨م المخرج الفرنسي الشهير
جان لوى بـارو JEAN- LOUIS BARRAULT
(من مواليد ١٩١٠م/٩/٨).

ODEON THEATRE

مسرح الأوديون

هو المسرح الباريسى العظيم في فرنسا. تأسس مسرح الأوديون
عام ١٧٨٢م في مكان قصر (كونديه CONDÉ) آنذاك، خصيصا لتحتله
فرقة الكوميدي فرانسيز COMÉDIE FRANCAISE، التي بدأت العمل
على المسرح في عام ١٧٨٤م. وفي عام ١٧٩٧م يخصص مسرح
الأوديون للحفلات الموسيقية CONCERTS، حيث ولد اسم المسرح
للمعروف به حاليا وهو (الأوديون).

يحترق مبنى المسرح في عام ١٧٩٩م. والمبنى الحالى هو الذى
تم بناؤه وتشييده بعد حادثة الحريق في عام ١٨٠٨م. لكن الحريق يداهم
للمبنى الجديد مرة أخرى في عام ١٨١٩م. وسرعان ما يبدأ المسرح من
جديد في عام ١٨٢٠م كأحد المسارح التابعة للكوميدي فرانسيز.

في عام ١٩٢٢ يصبح المخرج الفرنسي الشهير فيرمين جيمييه FIRMIN GEMIÉR (١٨٦٩/٢/٢١ - ١٩٣٣/١١/٢٦ م) مديرا لمسرح الأوديون، ويقوده جيمييه بنجاح حتى عام ١٩٣٠ م. ثم تلتحق الفرقة المسرحية بمسرح الأوديون لتكون تابعة لفرقة مسرح الكوميدي فرانسيز ولتقدم عروضها في صالة لكسمبورج SALLE LUXEMBOURG عام ١٩٤٦ م.

في عام ١٩٥٩ م يستقل مسرح الأوديون مرة ثانية. ويديره المخرج الفرنسي جان لوى بارو JEAN- LOUIS BARRAULT (من مواليد ١٩١٠/٩/٨ م) تحت اسم الفرقة الجديدة والمسرح الجديد (المسرح الفرنسي THÉÂTRE DE FRANCE) يستمر بارو في إدارته للمسرح حتى عام ١٩٦٨ م، ويصل به ارتقاء ونهضة، ليصبح المسرح القومي الثاني في فرنسا، بعد مسرح الكوميدي فرانسيز.

MYSTERY PLAYS

مسرحيات الأسرار

المقصود بهذا النوع من المسرحيات، هو الدرامات التي عادة ما تحمل سرا من أسرار الدين، يعرفه المرء بالوحي وحده، ولا يستطيع أن يفهمه فهما كاملا. وهي مسرحيات تبدو مثل طقس ديني سري يُعتقد أنه يوقع السعادة الدائمة في قلوب الداخلين الجدد في هذه الطقوس الباطنية الخفية الغامضة (الصوفية).

انتشرت مسرحيات الأسرار في إنجلترا وفرنسا، والبلاد التي تتحدث باللغتين الإنجليزية والفرنسية في بداية القرن الرابع عشر الميلادي، بداية بDRAMAS تُمجد موضوعاتها ممارسة الطقوس الدينية

وتدعو إليها في صورة طقسية LITURGICAL حول حياة السيد المسيح. ظهر العرض الأول لمسرحية الأسرار عام ١٣٧٤م. وفق مظاهر مسرحية ملحمية، يظهر فيها الحدث المسرحي، وبعض المقاطع الشعرية، وإجابات تشير إلى القصة الدينية المقدسة. لاقى هذا النوع استجابة واسعة لدى الجماهير حتى أصبح شعبيا. وبدلا من تمثيل المسرحية ليلة واحدة، أصبحت تمثل في حلقات تصل إلى عدة أيام متتالية. كما يسجل تاريخ المسرح الإنجليزي في مقاطعات يورك YORK، كوفنترى COVENTRY، تشستر CHESTER. وراجت مثل هذه المسرحيات في الأعياد الدينية وعيد ميلاد السيد المسيح بصفة خاصة.

وانتقل التمثيل بفعل التطور في هذه المسرحيات من مدخل الكنيسة وعلى سلاسل مقدمتها إلى أماكن مجاورة امتدت بعيدا عن مبنى الكنيسة. واقتضى هذا الانتقال إقامة خشبات مسارح تتناسب مع اللوحات في العرض المسرحي الواحد. وكانت الميادين والشوارع الواسعة هي أنسب الأماكن لإرضاء متطلبات مسرحيات الأسرار. كانت الجماهير تنصرف بين كل لوحة وأخرى تشاهد العرض وقوفا. ثم تعود بعد فترة استراحة لتتجمع لتتابع اللوحة التالية، وقوفا كذلك.

FESTAL PLAYS

مسرحيات الأعياد للمناسبات

المقصود بمسرحيات الأعياد والمناسبات، هي هذه المسرحيات التي تُقدم في المهرجانات السنوية في احتفالات عامة.

ومن أشهر المهرجانات المسرحية في القرن العشرين ، والشعبية كذلك ، العروض التي تشهدها جماهير غفيرة في مكان ما، له شهرة فنية أو تاريخية أو سياحية. وتتضمن هذه العروض في فصل الصيف غالبا المسرحيات والأوبرات والعروض الموسيقية وعروض الرقص والباليه.

بدأت ظاهرة مسرحيات الأعياد والمناسبات على يد المخرج النمساوي ماكس راينهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣ - ١٩٤٣م) في مدينة سالسبورج SALZBURG بالنمسا في عام ١٩٢٠ لأول مرة. ومنذ ذلك التاريخ وهي تقام سنويا. كما تقام مهرجانات أخرى في كل من أثينا ATHENS، أبيدروس EPIDAUROSZ في اليونان، أفينيون AVIGNON بفرنسا، دوبروفنيك DUBROVNIK بيوغسلافيا، وفي STRATFORD- ON - AVON في إنجلترا، وفي سجد SZEGED بالمجر.

MASK PLAYS

مسرحيات الأقنعة

وهي المسرحيات التي تستعمل القناع. وهذا النوع من المسرحيات له شكل تياترالى يعتمد دورا خاصا وهاما للقناع الذي يحمله الفنان على الوجه لإبراز دور معين في المسرحية. لعب القناع دورا تاريخيا منذ القديم في تاريخ الثقافة البدائية، وفي العادات الشعبية الأوروبية، وفي زمن التمثيل والمحاكاة البدائية الأولى. بدأ القناع طقسيا ... أي كان ذات مسحة دينية صوفية RITUAL، في محاولة للإضحاك وإدخال المرح على الشخصيات التي

تحمله في المسرحيات البسيطة الكوميديّة التي كانت تقدمها فرق التسلية المسرحية في بعض المدن في عصر النهضة، كما في فرقة نورنبرج وعرضها (مارش نورنبرج NURNBG SCHEMBARTLAUFEN) أو كما في عرض (كرنفال فينيسيا) في إيطاليا.

تتطور مسرحيات الأفعنة في عصر النهضة الأوروبي فتنتقل من الاهتمام بالشخصية الفردية إلى التعبير عن النماذج، وهو ما ظهر جليا في مسرحيات (كوميديا الفن COMEDIA DELL' ARTE) كما وجد هذا النوع من العروض استحسانا في احتفالات البلاط الإنجليزي المسماة (القناع MASQUE) في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .

لقد ساعد القناع كثيرا من الدرامات من القديم. فنجده يشترك بدور فعال في المسرح الإغريقي في أعياد الآله ديونيزوس DIONUSZOSZ آله الكروم وبنفس الدور الهام نعثر عليه في مسرحيات (النو NOE) في المسرح الياباني في الشرق الأقصى.

EVENT PLAY

مسرحية الحادثة

بدأ تيار هذه المسرحيات في الثلث الأول من القرن العشرين. ومسرحية الحادثة في العادة تحتوى على أحداث وحقائق سياسية حية، ينتشلها الكاتب من الجريدة ليضعها بوقائعها الفعلية والحقيقية - وبلا أى تزويق أو أسلوب أدبي أو درامي - على خشبة المسرح للتمثيل. وفى أحيان قليلة تتعرض المادة الصحفية إلى التطور ، لتأخذ شكل التقرير الإخباري. ومسرحية الحادثة من النوع الدعائى الذى يصلح للدعاية

ونشر الفكرات والمعلومات والإشاعات، خدمة أو إيذاء لقضية أو شخص أو مؤسسة PROPAGANDA. على غرار عرض (الجريدة الحية LIVING NEWSPAPER) الأمريكي. والعرض الإنجليزي (نحن والولايات المتحدة U.S) الذي قدمته فرقة شيكسبير الملكية ROYAL SHAKESPEARE COMPANY بإخراج بيتر بروك PETER BROOK.

SATIRE PLAY

المسرحية الساتيرية

المسرحية الساتيرية هي أحد الأنواع الإغريقية. وهي الخاتمة للثلاثية TRILOGY التي كانت تُقدم في المسرح اليوناني القديم، سلسلة من ثلاثة مؤلفات كل منها تام في ذات نفسه، ولكنها شديدة الصلة بشقيقتها، لتشكل وإياهما موضوعا واحدا.

التصق اسم الساتير باسم ممثل الساتير الذي عادة ما يكون بطل هذه المسرحية الخاتمة. والاسم مستوحى من كورس الساتير، الذي كلن يرتدى لباسا وأقنعة تشير إلى هيئة الحصان بأذنيه وذيله. وكان هذا الكورس يأتي بحركات وقفزات تبعث على الكوميديا وعلى الضحك.

ظهرت المسرحية الساتيرية عام ٥٢٠ قبل الميلاد ويقترن مولدها باسم الساتيري براتيناس PRATINASZ. ولم يبق من الثلاثية التراجيدية السابقة عليها، في تاريخ المسرح إلا درامات (الصيادون لاسكيلوس، الشامون - نسبة إلى حاسة الشم لسوفوكليس، كيكلوبس KÜKLOPSZ ليوريبيديس).

وقد ظلت المسرحية الساتيرية أحد أشكال فن الدراما حتى العصر الرومانى.

مسرحية الشخصية الواحدة (مونودراما) MONODRAMA

والمقصود بها هذا النوع من المسرحيات الذى يقوم فن التمثيل فيه على كفى شخصية مسرحية واحدة، يكون الموقف الدرامى فيها (أحاديا). ويستعمل الممثل في هذا النوع التقليد، المحاكاة، التميميم MIMIC أى الحركة الجسدية ، التنكر البيئى أو البيولوجى ... إلى جانب المنولوج الدرامى (حوار المسرحية).

وفى تاريخ المسرح نعثر على مسرحيات من هذا النوع. مثل مسرحية اسكيلوس (برومثيوس مقيدا PROMÉTHEUSZ - DESZMÓTÉSZ - القرن الخامس قبل الميلاد)، مشهد المرأة اليهودية فى دراما برخت (صعود وسقوط الرايخ الثالث FURCHT UND ELENDE DES REICHES التى كتبها ما بين عامى ١٩٣٥- ١٩٣٨م) ، ودراما الفرنسى جان كوكتو JEAN COCTEAU (١٨٨٠- ١٩٦٣م) المعنونة (صوت الإنسان).

مسرحية شعبية POPULAR PLAY

المقصود بها هو العمل الفنى الشعبى، أو العمل الدرامى الذى يأخذ على عاتقه إبراز عادات وتقاليد درامية لطبقة ضعيفة أو دنيوبية. أو تمثيلية فنية ملينة بالعادات الشعبية.

سادت مسرحيات شعبية في أوروبا في الدول التي تحكّم في نظامها العمال والفلاحون. وهي مسرحيات جوت عادات هذه الطبقات وشريحتها الاجتماعية الكبيرة والعريضة. جاءت أحداث هذا النوع من المسرحيات الشعبية تمثل حفلاتهم ومناسبات أعراسهم وسط تقاليد ريفية أصيلة وبسيطة في آن واحد. كما استهدفت المسرحيات الحفلات الأخيرة في اليوم الأخير للدراسة وخاصة المرحلة الثانوية (وهي عادات لا تزال قائمة حتى اليوم في دول المنظومة الاشتراكية سابقا).

وكان من الطبيعي ظهور حيوانات البيت وسط أحداث هذا النوع من المسرحيات الشعبية، كالثور والبقرة والدب أحيانا.

اعتمدت هذه المسرحيات على الحوار البسيط والتلقائية الكثيرة. ودخلت أنواع أدبية كثيرة في بنائها الدرامي المتواضع كالزجل والنثر السطحي والرقص والأغنية والآلات الموسيقية الحية. وكان أمرا طبيعيا ألا تصل هذه المسرحيات إلى تأثير فني خالص دقيق. بقدر ما كانت مسرحيات شعبية تُسلى وتوجه وترشد في أغلب الأحوال.

PUPPET PLAY

مسرحية عرائسية

المسرحية العرائسية وخيال الظل فنّان قريبان لفن التمثيل واثنان من فروعها.

الفنان المنتج في مسرح العرائس أو في المسرحية العرائسية هو اللعبة (الدمية). ليس بجسدها، ولكن من خلال ملابس وزخرفات معينة تعبر عن إحدى الشخصيات على المسرح.

و على هذا فان مسرحية العرائس في مضمونها وشكلها تتبع من شىء غير مباشر ، يوضع ويصمم لها بطريقة فنية خاصة تختلف نسي كثير عن فن التمثيل المسرحى. وهو ما يحدد قواعد خاصة للشخصية العرائسية عند التعبير بها كفن من فنون التمثيل المسرحى.

فالعروسة تصغر في حجمها عن الحجم العادى للفنان في المسرحية الدرامية. وأحيانا ما تكبر أو تتضخم بطريقة كاريكاتيرية عن الحجم العرائسى المألوف. وبين الحجمين- العرائسى العادى والكاريكاتيرى- تتضح أسباب التغيير الشاذ. لأن غرابة الشكل عن الإنسان العادى والذي نقبله بعقولنا يتحول إلى غرابة مضاعفة . وهو ما يثير الدهشة والتساؤلات نظرا للشكل الغريب العجيب الذى أتى به التحول.

لقد تطلب ذلك البحث عن مقاييس أخرى داخل فن العرائس إحكاما للتوازن الجمالى. وكذلك الصوت الذى أصبح في شكل يقارب التشويه (المختلف عن الصوت الطبيعى). وهو صوت أحيانا ما يكون ضخما وأحيانا حادا، ومرة ثالثة نثازا ورابعا هو صوت زاعق منفر غير طبيعى أو معقول.

يؤلف الموضوع العرائسى بجانب ما سبق من عناصر غريبة ذات طبيعة خاصة، يؤلف الخاصية الدقيقة للمسرح العرائسى كنتيجة طبيعية لأسلوب غير متوازن لعناصره الفنية.

سجل القرن الثامن عشر الجهود الجديدة لتيار مسرح العرائس حيث بدأت اهتمامات بالخيال وإبداع الجانب الخيالى القائم على الإيهام والتخيل وغلط الحس. وانتشر هذا التيار في أوروبا عامة، وفى ثقافات الشرق الأقصى.

يستند التعبير في مسرح العرائس على الشكل الحركى ليصل إلى المضمون الدرامى عن طريق الإيقاع (سرعة وبطئا) ، وحركة ولا

حركة، والحوار في طبيعته معادل موضوعي للتلقائية (حتى مع إعداد المسرحية كتابة من قبل). ومع ذلك ، فإن هذا الحوار يظل مكتسبا لصفته الأدبية. كما يتفاعل الشكل الحركي مع الموسيقى تفاعل الانسجام. وتمتلى مسرحيات العرائس في الصين واليابان بدلائل هذا الانسجام في التنام صادق تخضع فيه الموسيقى كفن مصاحب هام للأشكال الحركية، وليس العكس.

استطاعت المسرحية العرائسية أن تقوم بدور المسرحية الدرامية في المسرح. بل لعلها قد فاقت جهود المسرح الدرامي أحيانا في دول لم يصبها بعد خط التقدم الثقافي العصري (وهو ما يتضح في إنتاج مسرح العرائس في قارة آسيا).

قد يكون مرد ذلك إلى الدرجة التي وصل إليها هذا النوع من المسارح هناك من انتشار وتجربة ورقى خاصة في الشرق الأقصى. يسجل التاريخ تبعية القارة الأوروبية في المركز الثاني بالنسبة لمسارح العرائس فيها حيث فرق متجولة فيما مضى زاولت هذا النوع من الفن العرائسي، الذي كان يعتمد على شخصيات شعبية مثل بالسنيلا وكاسبرل وبتروشكا.

استعمل مسرح العرائس - نظرا لطبيعته الخاصة- تقنية مسرحية فريدة تتميز بالنعومة والحساسية كالخيالات والخيوط الصينية الشهيرة، والقرّة قوز هو أحد الشخصيات التاريخية المعروفة في حياة مسرح العرائس ومسارح خيال الظل. وفي العقود الأخيرة عرف نوع جديد باسم (عرائس القفاز).

هو نوع من المسرحيات القصيرة التي تحتل زمتا قصيرا في عرضها. وأغلب هذا النوع ينتمى إلى الكوميديا.

بدأ ظهور مسرحيات الفصل الواحد في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادي على يد موليير. حيث قدمت هذه المسرحيات أمام رجال البلاط الملكي الفرنسي في الأعياد والمناسبات. ولوحظ نوع منها في ألمانيا على يد ليسنج بمسرحيته المعنونة (فيلوتاسا PHILOTASA). تمتد مسرحيات الفصل الواحد إلى القرن الثامن عشر الميلادي كواحدة من مسرحيات الترفيه للطبقة الأرستقراطية في أوروبا. وفي القرن التاسع عشر الميلادي يكتب كل من أوجست استرنديبرج AUGUST STRINDBERG، ألفريد دي موسيه ALFRED DE MUSSET (١٨١٩ - ١٨٥٧م) أنطون تشيكوف ANTON CHEKOV مسرحيات كثيرة من نفس النوع.

وقد قامت في فرنسا نزعة إلى تقديم مسرحية قصيرة من هذا النوع قبل العرض المسرحي ذاته. وكانت تسمى LEVER DE RIDEAU كتقدمة للجماهير قبل العرض الأصلي.

ونلاحظ وجود أوبرات من ذات الفصل الواحد كذلك عند موزارت مثل أوبرا (باستيان وباستين OPERA BASTIEN UND BASTIENN) وعند ماسكاني MASCAGNI في أوبرا (شرف الفلاح). كما قدم الإيطالي بوتشيني PUCCINI أوبرا من تأليفه الموسيقي بعنوان (المعطف).

مسرحية الفصول الثلاثة

THREE ACTS PLAY

إلى جانب المسرحيات ذات الفصل الواحد، والمسرحيات ذات الخمسة فصول، أخذت مسرحية الفصول الثلاثة مكانها على المسرح. من الجانب النظري فقد تعرض لهذا النوع من المسرحيات عالم النحو والصرف أوليوس دوناتوس AELIUS DONATUS في القرن الرابع الميلادي في روما القديمة، أما شكل هذا النوع فلم يتحدد إلا في الدرامات الإيطالية والأسبانية والبرتغالية ابتداء من عام ١٥٣٥م. وكان الدرامي أنتونيو ديبز ANTONIO DIEZ هو أول كاتب درامي يكتب مسرحية في ثلاثة فصول في تاريخ المسرح.

مسرحية المعجزة

MIRACLE PLAY

أو مسرحية (الأعجوبة) أصل اللفظة اللاتينية (ميراكولوم MIRACULUM). هو نوع من المسرحيات الدينية الذي ظهر في عصر القرون الوسطى، وتحديدًا من بداية القرن الثاني عشر الميلادي. بدأ النوع باللغة اللاتينية ثم انتقل باللغات القومية في الأماكن التي قدمته.

اتخذت موضوعات مسرحيات المعجزة أو المعجزات مادتها من القصص الدينية المقدسة والتي كانت تدور حول المعجزة التي تضعها القديسة مريم العذراء. وقد طوّق هذا النوع خطوط من الفولكلور والعناصر الملحمية. حتى ظهرت بدءًا من القرن السادس عشر الميلادي عناصر تحمل أفكارًا لنقد المجتمع.

تركت لنا مسرحيات المعجزات أربعين معجزة من القرن الرابع عشر الميلادي عن (نوتسردام - MIRACLES DE NOTREDAME) تحفظها إحدى الفرق المسرحية الباريسية حتى اليوم. اندثرت بعد ذلك مسرحيات المعجزات، ولم تُقدم في القرنين السابع عشر أو الثامن عشر الميلاديين إلا للدراسة التعليمية في مدراس فنون التمثيل.

OCCASION PLAY

مسرحية مناسبة

والمقصود بالتعبير، هو هذا النوع من المسرحيات التي تُكتب أو تعد لغرض ما، أو لمناسبة معينة، سواء كانت المناسبة دينية أو قومية أو سياسية أو اجتماعية. ومضمون المناسبة هو الذي يحدد الموضوع، ومضامينه وأحداثه الدرامية والفنية. وعادة، فمثل هذه المسرحيات لا تعيش بين الجماهير طويلا، فهي في عمر الزهور كما يقولون، سرعان ما تذبل. وعادة ما يكون الإبداع فيها غير عميق، لكن من النادر كذلك أن نجد من بين هذا النوع مسرحيات ذات قيمة، رغم وجودها على طريق التاريخ المسرحي الطويل. فأوبرا (عايدة AIDA) لا تزال تغطي خشبات مسارح الأوبرا في العالم حتى يومنا هذا، مع أنها كُتبت لاحتفالات افتتاح قناة السويس في مصر عام ١٨٦٩م بتكليف من الخديوي إسماعيل. وباليه (موليير) الذي كُتب ووضعت تصاميم رقصاته وموسيقاه خصيصا لاحتفالات قصر فرساي VERSAILLES أصيل في نوعه.

المسرحية الموسيقية

MUSICAL ALAY

يعود تاريخ المسرحية الموسيقية في القرن العشرين إلى عام ١٩٤٣م. ويحدد العرض الموسيقي المسمى (أو كلاهوما - OKLAHOMA) الذي عُرض في نيويورك بدء هذا التيار الجديد في المسرح المعاصر.

وأهم خصائص المسرحية الموسيقية. أنها لم تتبع النظم أو الأعراف التي كانت سائدة ومعروفة قبلا في الأنواع الموسيقية على المسرح مثل الأوبريت OPERETT، أو العرض الاستعراضى المعروف باسم (الرفى - REVUE). وهو العمل المسرحى الذى يتألف عادة من مزيج من الحوار والرقص والغناء، ويهدف إلى السخرية من الأحداث الجارية والأزياء السائدة. كما أنه يُحمد للمسرحية الموسيقية أنها لم تنقيد بدراماتورية الأنواع الموسيقية السابقة عليها في التاريخ المسرحى.

ظهرت الدراما الموسيقية في شكلها الجديد في منتصف القرن العشرين تقريبا (١٩٤٣م) وفي ارتكاز على النص الأدبى الفنى الرصين (إعداد لقصة أو رواية أو دراما). وبشرط إبراز الدرامية في الغناء والرقص ضمن النسيج الدرامى الأسمى، وفي غير انفصال عنه. على غرار العرض الموسيقى المسرحى (كانديد - CANDIDE) المأخوذ عن إحدى قصص الفرنسي فولتير VOLTAIRE، والعرض الموسيقى (سيدتى الجميلة) MY FAIR LADY المستوحى من دراما الايرلندي جورج برناردشو GEORGE BERNARD (١٨٥٦ - ١٩٥٠م) والتي كتبها عام ١٩١٧م بعنوان بيجماليون PYGMALION.

وامتدادا للمسرحية الموسيقية فقد تحولت كثير من الأعمال الدرامية إلى العرض الموسيقى المسرحى. فتظهر دراما شيكسبير

(روميو وجولييت) تحت اسم (قصة النخى الغربى WEST SIDE STORY). ودراما إلمر رايس ELMER RICE المعنونة (منظر شارع STREET SCENE) إلى دراما موسيقية بنفس اسمها الأول.

مسرحية ميكانيكية MECHANICAL PLAY

التعبير الفرنسى للمسرحية الميكانيكية هو PIECE A MACHINES . ولدت هذه المسرحيات في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادى . ثم أثرت تأثيرا كبيرا في التقنية اليدوية والحرفية على خشبة المسرح الايطالى وديكوراتها ومناظرها في الدراما والأوبرا . يعود الفضل في ظهور هذا النوع إلى توريللى TORELLI الذى صمم مسارح كثيرة مثل مسرح PETIT BOURBON (مسرح بوروبون الصغير)، وخشبة مسرح PALAIS ROYAL (خشبة مسرح القصر الملكى)، وأعاد تصميم بناء مسرح دى ميريه في باريس THÉÂTRE DU MARAIS ابتداء من عام ١٦٤٥م . ويقتفى أثر توريللى المهندس فيجارانى VIGARANI ، عندما يصمم عام ١٦٦١م الصالة الميكانيكية SALLES DES MACHINES ، وقد ازدهرت درامات الباروك BAROQUE مع نزعات المسرحية الميكانيكية، مستعملة بعض عناصر العروض .

المشهد الختامى FINAL SCENE

المقصود بالمشهد الختامى هو نهاية المشهد الأخير في المسرحيات القصيرة ذات الفصل الواحد . أو نهاية المسرحية ذات الفصول المتعددة .

اعتنت غالبية الدراماتورجيات بهذا المشهد الختامي، باعتباره لحظة النهاية بين المسرح والمتفرج، وبين المسرحية والمتلقى. لذلك فقد اتفقت الدراماتورجيات المختلفة منذ أرسطو حتى برخت، على أن يكون هذا المشهد تلخيصاً أو مجملًا SUMMARY لكل أحداث الدراما. وهو لذلك يتمتع بحيز خاص في زمن الدراما، ويسبق بقية المشاهد الأخرى فيها. وبالنسبة للشخصيات، فإن كثيراً من الشخصيات الهامة عادة ما تكون داخل هذا المشهد الختامي، هذا في الدراما.

أما في العروض الاستعراضية أو الدرامات الموسيقية والأوبرا والأوبريت، فإن المشهد الختامي عادة ما تتجمع فيه الشخصيات الهامة في العرض، حول أغنية جماعية، وكورالية أو كورسية في أحيان كثيرة. ليعطى هذا التجمع الجو العام للدراما الموسيقية أو الاستعراضية وسط عناصر بصرية وسمعية قوية تودع الدراما الموسيقية جماهيرها بالموسيقى والغناء

SCENE

مشهد مسرحي (منظر)

أحد الوحدات الصغرى في المسرحية التي تحفظ بعدد معين من الممثلين داخلها لا يزيدون، وأحياناً ما ينقصون بخروج إحدى الشخصيات من المسرح داخل المشهد.

ودخول شخصية إلى المسرح أو خروج شخصية من على خشبة المسرح، إنما يعنى تغييراً في تركيبة المشهد، وتحولاً في الحوار، وتبدلاً في المزاج العام للمشهد. في المسرح القديم تعددت المشاهد داخل الفصل المسرحي الواحد، وفي المسرح الروماني القديم

كانت الإشارة إلى المشهد بتعبير SCAENA. أما في الدرامات الكلاسيكية والدرامات الإنسانية فقد جاء المشهد المسرحي في وحدة مكتملة خاصة به. يتبع المشهد المشهد الآخر، بدون تقسيمات الفصول ونظامها (كما في مسرح شكسبير W.SHAKESPEARE). لكن .. سرعان ما ينهدم هذا الشكل الاستقلالي للمشهد المسرحي في عصر الطبيعيين. بينما يتحلل المشهد ويزوب في الدرامات العصرية، إذ لا نعثر على تحديدات لبداية المشاهد أو نهاياتها، أو إلى ما يشير إلى ذلك.

DÉCOR DESICNER

مصمم الديكور

وظيفة "فنية" في المسرح، كوظائف المخرجين والممثلين الدائمين، الذين يرتبطون وجدانيا بالمسرح، ويهتمون بإثراء الريبورتوار المسرحي عاما بعد عام. وهي وظيفة هامة يشغلها عادة في المسارح الأوروبية والمسارح العربية ومسارح الشرق الأقصى مهندس متخصص، انتهى من دراسته التخصصية في إحدى الجامعات، التي تُدرس الفنون التشكيلية أو الفنون الجميلة أو الفنون المسرحية أو الفنون الصناعية.

ومن الأهمية بمكان لمصمم الديكور أن يكون عارفا بكل مكان على خشبة المسرح الذي يعمل فيه وأن يكون ملما بمستوى التقنية وإمكانياتها في نفس المسرح، حتى يقترح أو يبتكر أو يقدم حولا معقولة وقابلة للتنفيذ لما يقدمه من رسومات ومناظر وديكور. كما أن معرفة المصمم بالدراماتورجيا أمر لازم هو الآخر. وهو يبدأ عمله الفكري قبل التطبيق العملي مع المخرج على الدوام ثم يُخرج من ملاحظات

الإخراج المناسب فنيا وتشكيليا وهندسيا. وهو الشخص الوحيد الذى يوجه عمال خشبة المسرح أثناء إقامة الديكور، أو أثناء تغييره على خشبة المسرح في العرض المسرحى.

COSTUME DESIGNER

مصمم الأزياء

تصميم الأزياء في المسرح. وظيفة من الوظائف الأساسية قبل الشروع في بدء تدريبات التمثيل بعدة شهور قليلة. ومن البدايات للمصمم قراءة المسرحية للتعرف على العصر الذى تدور فيه الأحداث، وعلى الشخصيات وطبائعها، وفي اهتمام لكل ما يغطيه جسد الممثل من الرأس إلى القدم.

وفي جلسات خاصة للأزياء مع مخرج المسرحية، يتعرف المصمم على أماكن تغييرات الأزياء، وعلى السرعة المطلوبة بها بين المشاهد، وفقا لسير العرض المسرحى، وعلى الألوان وأحجام الضيق والانتساع، لمساهمة الزى في رسم أبعاد الشخصية المسرحية. كما أن لاختيار نوعية قماش الزى أهمية كبرى للتفريق بين مراتب الشخصيات ومكانتها على المسرح.

إن حضور المصمم للتدريبات اليومية قاعدة عامة في مسارح أوروبا. والهدف من هذا الحضور، هو تعرفه على الحركة المسرحية، حتى يتناسب الزى لكل ممثل مع حركته. وحتى لا يتفقق زى ضيق أمام الجماهير فيثير ضحكات تفسد من المشهد المسرحى. إلى غير هذه المفاجآت في العروض المسرحية. ومصمم الأزياء هو المنوط به الأمر بتعديل الزى بعد ذلك، وفقا لطبيعة الحركة وتقدم الدراما.

المضمون هو الموضوع، وهو الأساس الحامل لوجهة النظر .
والتفسير العلمى لكلمة (مضمون) يعنى أمرين: الأمر الأول، ويُقصد به
النية أو القصد. وفيه يضع الفنان الأفكار والأهداف والنتائج التى ينوى
الوصول إليها فى تعبيره الفنى ، بوسيلته النظرية أو الشعرية أو الروائية
أو القصصية أو الدرامية أو التشكيلية.

والأمر الثانى، هو المضمون الأخير أو الناتج النهائى عن رحلة
التكوين الفنى، بعد خروج العمل إلى مرحلة الوجود بين الجماهير .
ومن الطبيعى أن تكون هناك فروقات تنشأ بين مضمون القصد
والمضمون الأخير، نتيجة الحرية التى يمارسها الفنان والتى تآتى
بتغييرات أساسية أحيانا على فكرة التكوين فى النوع الأول، وهو ما من
شأنه أن يُحوّل المضمون إلى مضمون آخر، قد يبعد كثيرا أو قليلا عن
المضمون الأول، وقد يأتى بمضمون جديد.

إلا أنه سواء فى النوع الأول أو النوع الثانى، فإنه من المحقق
أن يظهر المضمون أيا كانت نوعيته كفكرة وكوجهة نظر، إلى جانب
التحقيق جنباً إلى جنب مع الشكل، وما يُطلق عليه فى نهاية الأمر
(المضمون المحدد).

يُطلق على (المضمون) فى الدراما تعبير (المضمون الدرامى) أو
المفهوم الدرامى. وهو ما يقصد وحدة ومعنى الموضوع .. هذه الوحدة
التى يسعى إليها الفنان المسرحى لاختيار شكل يُسوّر به مضمونه
ويحيطه به.

ومن الواجب فى الفن التفريق بين المضمون الذى يحتويه عمل
أدبى أو فنى، وبين المضمون الذى يضعه الفنان ليضيف به شيئا أو
جديدا إلى العمل الفنى. كلاهما مضمون .. ولكن مع الفارق.

هناك مضامين مُستجلبية أو مستدعاة تقود إلى تأثيرات عكسية
وضارة بالنسبة للأعمال الفنية. إن أعظم المضامين هى تلك التى تتمتع

بالانسجام والتوافق والتناسق والجمالية. ذلك لأن أية أشكال غريبة عن المضمون تُضعف من قواه وتقود إلى متاهات فكرية وبلبلّة أذهان المشاهدين.

إن المضامين الواضحة القوية تفرض نفسها رغما عنها، وتميل - سيكولوجيا - إلى الأشكال اللائقة بها وترتاح إليها، وهي كذلك التي تُبرز عناصرها وأهدافها في بساطة عميقة وبإقناع مدهش تام. إن اتحاد المضمون مع الشكل أو العكس، من شأنه خدمة القضايا الفكرية في الأدب والفن وبدرجة عالية فائقة، ويُولد الانسجام، وهو ما يعكس حياة في الفن تشع بالصدق والإخلاص.

المضمون الفكرى (الدرامى) DRAMATIC CONTENT

هو ما نُطلق عليه في المهنة المسرحية مجازا (المضمون الدرامى DRAMATIC CONTENT) ... بمعنى الفكر أو الفكرة التي تحملها المسرحية.

المضمون الفكرى سماته هي الأيديولوجية للفكرة المسرحية، المتمثلة في المناظر المسرحية، وفي الشخصيات المسرحية، و في المناظر المسرحية، وفي الشخصيات الدرامية، وفي الحوار المسرحى. وينقله إلى المتفرج المخرج عبر الممثلين. في الدرامات التي يكتبها دراميون أحياء. يمكن إعادة كتابة بعض المشاهد تعديلا بعد عرض المسرحية على الجمهور لاستكمال بعض النواقص التي قد تكشف عنها إعادات العرض المسرحى لعدة مرات.

مظهر (وضع موقف)

ATTITUDE

الأصل في الفرنسية ATTITUDE. وهو ما يعنى الوضع أو الوضعية أو هيئة شخص أو أحد أو موقف.

والمظهر في الفن يعنى موقف الفنان أو رؤيته تجاه العمل الفني الذى يقدمه ويحمله على عاتقه ومسئوليته ليصل به إلى صالة الجمهور. كما أنه يعنى كذلك صورة التعبير التى يتخذها وسيلة إلى ذلك. وطبيعى أن تدخل في تصرفات الفنان حينئذ كل مراحل التفكير المتسلسلة التى تكون لديه الخطة الفنية للتنفيذ.

وبالمعنى السالب تصور كلمة (مظهر) معنى التمثيل لدور من الأدوار. وكيفية استعمال (البوزات) واللفقات والوضيعات التى يستعين بها الفنان الممثل لتجسيد دوره في مسرحية ما. كما تعنى الكلمة أيضا المثال أو النموذج الذى يقره الممثل في خطته لأداء الدور.

تستعمل كلمة (مظهر) على وجه الخصوص في فن الرقص والباليه. على اعتبار أنها تحدد وضعية الراقص وشكله تماما عند الحركة. فيقال أحد القدمين مرفوعة، والأخرى تثنى ٩٠% مثلا تجاه الراقص الآخر.

وللمظهر دلالاته الهامة في علم النفس الاجتماعى. فهو الذى يحدد داخل هذا الفرع من العلوم مضمون المعرفة والتصورات والتصرفات التى تصدر عن جماعة من الناس تعيش داخل مستشفى أو في مصحة للأمراض العقلية مثلا.

يساعد المظهر على توضيح نظريات الفن باستعمال علم النفس الاجتماعى في تفسير وجهات النظر، والوقوف على الدوافع، ونتائج تفرد الغرائز والسلوك. وهو ما يفتح الطريق واضحا أمام الفنان

والمشاهد معا ويكشف بل وينزع قناع الغرابة أو عدم الفهم عن المشكلات التي قد تنشأ بينهما.

INTUITION

معايشة

ماذا يعنى مصطلح المعايشة؟

إنه يعنى عمل الممثل .ومن ناحية أخرى فهو يعنى الحالة النفسية للمتفرج أثناء جريان التمثيل في العرض المسرحى.

١- في حالة عمل الممثل :

نرى المصطلح يمثل أو هو يشكل مشكلة من المشكلات الفنية في العصر القديم. ويتقدم الحياة والعلوم، فإن تفسير المشكلة، ووجهات النظر الدائمة فيها، يبقى عليها- كمشكلة في السؤال التالى : المعايشة عند الممثل أثناء التمثيل، هل يشعر بالأحاسيس، وبالطفرات، وبالتغيرات الوجدانية والنفسية التى يقوم بها؟

أم هو يعرف أساليب الظهور لهذه الأحاسيس، وقوانير الطفرات، وسبل التغيرات الوجدانية والنفسية، ويحفظها عن ظهر قلب. وهو لذلك لا ينتبه إلى نفسه أثناء العمل التمثيلى، بل يكون كل همه، هو إبراز متطلبات الدور من هذه العناصر، وبالوعى؟

هذان الشكلان من أشكال المسرح أو فن الممثل يكونان حقا مشكلة فنية من جانب المعايشة الحقيقية والصادقة. يتعرض الفيلسوف الفرنسى دينيس ديديرو DENIS DIDEROT (١٧١٣- ١٧٨٤م) للمشكلة، فيناصر أن يلجأ الممثل إلى الصورة الثانية، وهى إبراز متطلبات الدور، وبالوعى. بينما يتضاد جان جاك روسو

JEAN - JACQUES ROUSSEAU مع زميله ديديرو، عندما يعتبر المعاشية عنصرا مطلوبا وملحا أثناء قيام الممثل بعملية التمثيل ولحظتها.

ومن الطبيعي أن نذكر في قضية المعاشية أو مشكلتها جهود ستانسلافسكي مرة أخرى في هذه المشكلة. إذ أن رأيه فيها من أقوى الآراء الفنية باعتباره المعاشية حجر الزاوية والأساس في فن الممثل، حتى ولو ناقضه برخت بعد ذلك بملميته المعروفة.

ومن الزاوية النظرية، فإن المشكلة ممتدة بطبيعة الحال، لاختلاف الشكل الذي تتطلبه قضية المعاشية. هل نضع الحالتين أو الشكليين متساويين، أي يسيران أثناء عمل الممثل إلى جانب بعضهما البعض؟ أم هما يأتيان عند التمثيل، الواحد في تلو الآخر؟ وإذا أوردناهما على هذه الحالة؟ فأيهما يبدأ؟ وأيهما يتبع؟

٢- في الحالة النفسية للمتفرج :

كان الفيلسوف أرسطو ARISZTOTELEŠZ هو أول المتعرضين بحق - وبالتفسير العلمي- للحالة النفسية عند المتفرج المسرحي عندما فسر الموقف بعلاقته بالتراجيديا. على اعتبار أن المتفرج أثناء التمثيل ينتابه الخوف، وينحو إلى اشتراك نفسه بضعفه على خط ومسيرة الأحداث والشخصيات، حتى إذا ما وصلت الدراما إلى المنتهى وإلى نقطة النضج والوضوح، يحصل التغيير أو التطهير في نفسه، وهو ما أطلق عليه (الكاثارسيس KATHARSZISZ) وهو ما نقصد به التطهير PURIFCATION ولعله من الواجب الإشارة إلى أن تعبير (الكاثارسيس) قد فسر تفسيرات عدة. لذا وجب التنويه.

معلم التمثيل

PLAY MASTER

هى وظيفة فنية، غير موجودة للأسف في مسارحنا العربية. إذ يقوم بواجباتها المخرج أحياناً، وما هو خطأ فنى في الإنتاج المسرحى الحديث. أوجد الألمان هذه الوظيفة الفنية في مسارحهم تحت اسم (SPIELLEITER). ومعلم التمثيل هو يد مساعدة للمخرج المسرحى، تعمل على تعليم الحركات المسرحية المناسبة للمواقف المسرحية المختلفة. وهو أحياناً ما يشترك بالرأى في عمليات الديكور والملابس والإضاءة والموسيقى، حفاظاً منه على وحدة الحركة التى يصممها، وتتأغمها مع بقية عناصر العرض المسرحى.

وقد امتدت هذه الوظيفة الدقيقة والهامة إلى أكاديميات الفنون في الدول العربية. فمعلم التمثيل داخل الفصل الأكاديمى أستاذ يقف على قدم المساواة مع زميله أستاذ الإخراج المسرحى داخل محاضرات علم الإخراج.

معلومة

INFORMATION

هى ذرة من عديد من ذرات كثيرة تدخل في تصنيف العمل الفنى. وهى تقف إلى جانب زميلاتها تجارب الحياة في العمل الفنى. عند التعامل مع المعلومات يجب أن ينتزع الفنان نفسه من تأثير هذه المعلومات، باعتباره وسيطاً بينها وبين مكونات الفن. إلا أنه من الأهمية بمكان أن يحافظ على التوازن، وذلك بأن يبقى الفنان على نفسه باعتباره فنان التكوين، وليس باعتباره صاحب أو مالك المعلومة أو المعلومات التى هو مصدرها في واقع الأمر.

والمعلومات عند التكوين الفنى يجب أن تكون ذات أهمية وشديدة التكتيف. ويقتضى التعبير عن المعلومة فنيا إبراز معرفة الفنان بالمعلومة ومعايشتها، وتخيل شكلها بعد التكوين (أي في نهاية المرحلة). كما أنه من الضروري أن تلبس المعلومة لباس الشكل الفنى أو تظهر في الصورة المذهبية التى يختارها الفنان للعمل.. أي إما أن تأخذ شكل التجريد (الشكل المجرد)، أو الإصلاح، أو الخيال أو الشكل الواقعى..... الخ.

اتفق فلاسفة العصر الحديث " على أن المعلومة تُصبح- رغم قصرها- بابا في كتاب يحوى أسراراً كثيرة، وتتفتح عنها طبيعة الحقائق" كما ذكر لوكاتش جيرج.

معمار المسرح الحديث MODERN THEATRE ARCHITECT

يتوخى معمار المسارح الحديثة، تخصيص المبنى المسرحى لخدمة فن التمثيل . لذلك فتصميم المسارح المعاصرة ينتقى المكان المعمارى للمسرح في مواقع جغرافية مناسبة (أحد الميادين العامة، بالقرب من الحدائق).

يُقسم المعمار الحديث الدار المسرحية إلى قسمين متعادلين في المساحة. قسم يخص مكان التمثيل وخشبة المسرح، وملحقاتها الفنية من أماكن لجلسات التدريب، ومخازن للديكورات والمناسظر، وحجرات الملابس للممثلين ملحق بها حمامات ودورات مياه، وحجرات الفنيين من صانعى ومصممي الملابس والأحذية وقطع الإكسسوار وغيرهم من مهن أخرى تتصل بالإنتاج الفنى في المسرح.

وقسم ثان يخصص صالة الجمهور. ويلحق بهذا القسم (معماريًا) مكان للوقوف لاستعماله وقت الاستراحات بين الفصول وقبل بداية العرض المسرحي، وأماكن خاصة للتدخين، وأخرى لحفظ المعاطف، وحجرات لموظفي مراقبة الصالة. يفصل بين القسمين (المسرح والصالة) بالستار الحديدي الذي يتقدم ستار المقدمة في المسرح. والذي صُمم منذ القديم لمنع الحرائق التي اكتوى المسرح في عصوره كثيرًا بنارها. وفي الجزء العلوي من هذا القسم تتواجد مكاتب وإدارات المسرح من مديرين ومخرجين وسكرتارية.

THEATRE ARCHITECT

المعمار المسرحي

المعمار المسرحي، فرع من فروع علم العمارة يتوخى بناء وتشبيد المسارح بأسلوب فن العمارة، الذي يُقسم الدار المسرحية إلى قسمين أساسيين .. مكان خشبة المسرح التي يجري عليها التمثيل، ومكان صالة الجمهور إلى تحتها النظارة لمشاهدة العرض المسرحي. يدلنا تاريخ المسرح أن مكان التمثيل لم يزد في البداية عن مكان يتوسطه المذبح ALTAR أو مذبح الكنيسة فيما بعد. ميدان يؤدي فيه الممثلون أدوارهم المسرحية. أما اليوم فقد تغير هذا الميدان ليصير مكانًا مسقوفًا، يحتوي على طرقات تؤدي إليه. في المسرح الإغريقي القديم أقيمت صالة الجمهور على سفح الجبل، على شكل نصف الدائرة وأطلق على اسم مكان الجمهور (ثياترون THEATRON) أما مكان التمثيل فكان (الأوركسترا ORKÉSZTRA) التي تحدها الاسكينية (SZKÉNÉ).

وفي المسرح الروماني تغيّر شكل المعمار المسرحي، فدخلت الأعمدة الشاهقة، وتلونت خلفية المسرح بالتفصيلات الزخرفية المتعددة. وفي عصر القرون الوسطى لا نعثر على معمار مسرحي خاص لدار التمثيل. فالعروض المسرحية تجري داخل الكنيسة أو المعبد. أو أمام مدخل الكنيسة حيث تقام منصة. وفي بعض الأحيان جرى التمثيل في ميدان السوق الواسع، حيث اعتاد الناس التجمع هناك. كانت الجماهير تشاهد العروض وقوفاً، أو هي تُحضر معها بعض المقاعد الخفيفة التي يحملها كبار السن والعجائز للجلوس عليها.

لم يسور المسرح - خشبة وصالة جماهير - إلا في عصر النهضة الأوروبي. وحتى في ذلك العصر كان التصوير نسبياً وغير مكتمل. ولم يبق حتى اليوم من أثر المعمار المسرحي في عصر النهضة نموذج نستند إليه إلا المسرح الذي شيده المهندس المعماري الايطالي أندريا بالاديو (١٥٠٨ - ١٥٨٠م) ANDREA PALLADIO

في مدينة فينشنزا VICENZA، والمعروف باسم (تياترو أولمبيكو) TEATRO OLIMPICO هذا المسرح الذي جمع معماره بين خشبة المسرح وصالة الجمهور في شكل معماري عصري يتسم بالحليّة والزينة والزخرفة ORNAMENTATION. وقد توخت هندسة المعمار إقامة تناسق وانسجام بين كل من مكاني الخشبة وصالة الجمهور. كما كان الجديد في معمار مسارح عصر النهضة أنها لم تتوخ براعة التكوين المعماري أو الإبداع البلاستيكي لذاته، قدر ما وجّه المعمار اهتمامه لرؤية العين والبصر. نعم، كان معمار المسارح الإغريقية يهتم بالتكوينات المعمارية الهائلة والإبداعات البلاستيكية وحدها. أما معمار عصر النهضة، فقد غيّر من هذا الأساس المعماري في المسارح الجديدة. وهي النتيجة التي حققها معمار مسرح أولمبيكو في ميلاد تأثير خاص نشأ في العرض المسرحي بين المتفرج والممثل على خشبة

المسرح. جاءت خشبة مسرح أولمبيكو بفتحة مقدارها ٢٥ مترا، وستة أمتار لعمق المقدمة الأولى لخشبة المسرح يمينا ويسارا. وعلى كل الخشبة- في خطوط عرضية تتجه إلى خلفية الخشبة عمقا- كان مكان التمثيل. وقد حوى هذا المكان - تبعا لمتطلبات المسرحية- التماثيل والأعمدة والنوافذ ومهمات مسرحية أخرى.

وتغير معمار صالة الجمهور في مسرح أولمبيكو. فلم تُستعمل نصف الدائرة التي تاصلت في المسرح الإغريقي القديم. بل جاءت على شكل القَطْع الناقص ELLIPSE الذي لا هو بالدائرة ولا هو بنصف الدائرة. وهو ما أتاح الفرصة كاملة للرؤيا السليمة غير الناقصة ، سواء للممثل أو لمعالم الديكور المسرحي.

انتشر المعمار المسرحي لمسارح عصر النهضة بعد ذلك في مسارح العصر. كما في مسرح اسكاموزي SCAMOZZI الذي شُيد عام ١٥٨٨م في سايبونيتا SABBIONETTA ومسرح تياترو فرنيس TEATRO FARNESE المشيد عام ١٦١٨م في مدينة بارما PARMA. أما في المعمار المسرحي الإنجليزي، فان مسرح شيكسبير.. مسرح الجلوب GLOBE يمثل معمار مسارح عصر النهضة في إنجلترا. معمار جمع بين المسرح المكشوف في ساحات الأسواق الإنجليزية، وبين متطلبات المسرح المسور الذي أخذ به التطور في عصر النهضة. فكان الجزء الأوسط من المسرح مكشوبا بلا غطاء أو سقف، بينما كانت خشبة المسرح والطرق والمسارب المؤدية إليها مسقوفة مغطاة.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين تظهر (موضحة) بناء المسارح في قصور الحكام والنبلاء والأثرياء. مسارح صغيرة لكنها تتمتع بمعمار تشكيلي فخم ورائع. صالة جمهور جمعت فيها أفخر أنواع التزيين والزخرفة، لعروض خاصة يُقيمها هؤلاء

المرفهون. وقد خصص المعمار في هذه المسارح مقصورات خاصة لصاحب القصر يشاهد منها العرض المسرحي، أو يجلس فيها الضيف المرموق عنده .

أما مسارح القرن التاسع عشر، فإنها أمامنا لا تزال باقية على سطح الأرض. مسارح جمعت بين وسائل التقنية. وتبدلت مساحة الخشبة وصالة الجمهور. فبينما كانت صالة الجمهور (معماريًا) هي الاهتمام الأول في مسارح القصور في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين، انتقل هذا الاهتمام في القرن التاسع عشر الميلادي إلى خشبة المسرح معمارًا وحيزًا ومكانًا وتقنية. وما هو - في رأيي - اهتمام بالتمثيل، وبما يجرى على خشبة المسرح من درامات.

OVERTURE

مفاتيحة (مقدمة)

نقصد بها المشهد الذي سبق عرض بعض المسرحيات في أزمنة مختلفة في تاريخ المسرح. وليس بالضرورة في المسرح القديم، أن تتبع هذه المفاتيحة أو المقدمة الموضوع الرئيسي للدراما المعروضة. لكنها كانت بمثابة تعريف بالمسرحية لا أكثر.

ونجد مثال هذه المشاهد عند شيكسبير في درامته (ترويض النمرة) **THE TAMING OF THE SHREW** وفي فاوست جوته **FAUST** ، وفي دائرة الطباشير القوقازية **DER KAUKASISCHE KREIDEKREIS**.

يطلق التعبير الإنجليزي على المقالة العلمية أيضا. والمقالة الأدبية تعنى العمل النثرى القصير حتى ولو كان شعرا. والمقالة الأدبية العلمية طريق أو قناة إلى الرسائل المتخصصة في فرع من العلوم.

أول من استعمل التعبير مونتين M. MONTAIGNE في عام ١٥٨٠م في إحدى كتبه. وسرعان ما يعلق باكون F. BACON على أن التعبير جديد، رغم أن ما عبر به كان شيئا قديما في عالم الأدب، مستشهدا على ذلك بخطابات سنكا SENECA، والتي ورد فيها التعبير المشار إليه. إن مصدر التعبير القديم نعثر عليه في اللغة الصينية إبان عصر القرون الوسطى. إلا أن ذلك لا يدحض بحث مونتين في هذا المجال. بدليل تأييد الإنجليزي كولى A. COWLEY أب المقالة الأدبية الإنجليزية في القرن السابع عشر الميلادي لجهود مونتين.

في القرن الثامن عشر الميلادي تصبح (المقالة الأدبية) أحد أنواع الأدب التصويري (التمثيلي أو النيابي) في تاريخ الأدب الإنجليزي، حيث يجرب فيها كثير من عباقرة الأدب من أمثال أديسون، جونسون J. ADDISON, S. JOHNSON وفي القرن العشرين يصبح هكسلي A. HUXLEY أحد المطورين للمقالة الأدبية، حينما يعتبرها صورة من صور الرواية.

تشير المباني، أو بعضها، إلى وجود المقصورات (الواج أو بناوير) في عدة أدوار تصل أحيانا إلى ثلاثة أو أربعة، إضافة إلى

كراسى ومقاعد الجمهور في الصالة. وتتسع هذه الألواج أو البناوير في كل منها إلى خمسة مشاهدين.

لجأت المسارح إلى هذا النظام في المعمار المسرحى، لضمان حفظ الفروق الاجتماعية بين مشاهدى المسرح. وساعدت النظم السياسية والاقتصادية والاجتماعية على ثبات وتثبيت مثل هذه الفروق التافهة. وحتى في المسرح الإغريقي القديم، فرغم عدم وجود هذه المقصورات في المعمار القديم، إلا ان الصفوف الأولى - وبخاصة الصف الأول - كان عادة ما يخصص لعلية القوم في الأوركسترا. وفي روما بعد ذلك بدأت موضحة المقصورة، عندما بنيت مقصورة في تاريخ المسرح ومعماره في إيطاليا في القرن السابع عشر الميلادى في دار الأوبرا. كان ذلك في عام ٦٣٧ م في دار أوبرا (سان كاسيانو SAN CASSIANO) بفينيسيا.

انتشر بناء المقصورات في المسارح في أوروبا في القرن الثامن عشر الميلادى، تتوسطها المقصورة الكبرى المزخرفة للملك أو للإمبراطور أو للقيصر.

وترك المسرح الحديث بناء المقصورات في مبانيه العصرية. ليس من أجل إلغاء مظاهر الفروق الاجتماعية فقط، ولكن قضاء على عدم الرؤية للعرض، وسوء وصول الصوت إلى هذه المقصورات.

CEREMONIAL BOX

مقصورة التشرية

هى عبارة عن (بنوار أو لوج) مقصورة خاصة، يخصصها المسرح لرؤساء الدول وكبار الضيوف من زوار المسرح. وهى عادة ما تكون محلاة بالزخارف والأستار والسجاد.

يعود تاريخ هذا النوع من المقصورات إلى القرن السابع عشر الميلادي، حيث صممت هذه المقصورات للنبلاء وكبار السادة آنذاك. وفي انطلاق المسرح ناحية الخط الواقعي فالاجتماعي بدرامات المواطنين بعد القرن الثامن عشر الميلادي تخلصت بعض دور المسارح من مقصورة التشريفة، بينما احتفظت مسارح أخرى بها. ودار الأوبرا المصرية التي احترقت منذ وقت طويل في أوائل سبعينيات القرن الماضي، كانت مقصورة التشريفة فيها تصل إلى خشبة مسرح دار الأوبرا في جزء صغير منها. وكان يحتلها الملك السابق فاروق.

THEATRE PLACE

المكان المسرحي

المقصود بالمكان المسرحي، الميدان الذي تجرى فيه أحداث مشهد من المشاهد أو درامة من الدرامات . ومن الصعب العمل في المسرح بدون المكان المسرحي. فعليه، وفيه تناسب الأحداث المسرحية . هناك طرق ثلاث للتحسيس أو الإشعار بالمكان في المسرح.

١- الطريقة الأولى: وتستهمل في خشبات المسارح الخالية من المناظر أو الديكور. وفيها يكتب المؤلف الدرامي أماكن المشاهد ما بين قوسين أو (هلالين). ويشير إليها الممثلون بالإلقاء التمثيلي، لتعريف الجماهير بالمكان المسرحي. وقد استعملت هذه الطريقة في مسرح شيكسبير (مسرح الجلوب GLOBE) في القرن السادس عشر الميلادي وبدايات القرن السابع عشر الميلادي.

٢- الطريقة الثانية: وهي مستعملة في مسرح الشرق الأقصى، وبخاصة في المسرح الصيني. خشبة مسرح خالية أيضا من المناظر

أو الديكور المسرحي. لكن الممثل هنا يمثل مهمة الديكور ، أو في حالات أخرى يتعمد الحوار مساعدة النظارة من الجماهير على استنباط المكان المسرحي.

٣- أما الطريقة الثالثة: فهي الطريقة المتطورة، والتي شاعت منذ عصر النهضة الأوروبي. وفيها يجري التدليل على المكان المسرحي بالديكور أو بالمنظر المناسب. ويكون الديكور بالتصميم والتنفيذ والألوان والأحجام والصبغات النفسية التي تشير إلى مكان الحادثة المسرحية إشارة واضحة جلية خالية من اللبس أو التحويل. وهذه الطريقة الأخير هي المستعملة حتى وقتنا الحاضر في المسرح الحديث.

MAXIM GORKI

مكسيم جوركي
(١٨٦٨ - ١٩٣٦م)

أول كلاسيكي الواقعية الاشتراكية، وأحد الكتاب الروس الذين ساهموا بعبء كبير في نشر الآداب الاشتراكية السوفيتية بعد ثورة ١٩١٧م .

كتب جوركي المقالة، القصة والدراما ودراسات عن طرق تطوير بلاده وآدابها. يرجع إليه الفضل في إبداع (الشخصية الكبيرة) في الأدب السوفيتي.

مكياج (فن تخطيط الوجه)

MAKE - UP

المكياج هو تخطيط وجه الممثل بالألوان والمساحيق، وهو يعنى مختلف أنواع الشعر التى يستعملها الفنانون الممثلون على خشبة المسرح، بهدف إخفاء شخصياتهم الأصلية، والظهور في هيئة الشخصية المسرحية التى يقومون بتمثيلها، وما هو الأهم في عملية فن تخطيط الوجه.

وعادة ما يقوم الممثل بعمل المكياج لنفسه، بعد المرة الأولى التى يقترحها المخرج ويوافق عليها. وفي الأنواع الصعبة يتعين مساعدة (المكبير) على تنفيذ المكياج، كما في السينما أو في التلفزيون. والمكياج - كعملية فنية - إما تعنى بالملاح الأصلية الطبيعية عند الممثل لإبرازها والتأكيد عليها. وإما تغير العملية تماما من الأصل الطبيعي لتحوله إلى شكل مخالف و مغاير تماما .

أحيانا ما تستعمل عملية المكياج مواد أخرى من البلاستيك (كما في أنف شخصية سيرانو دو برجرال)، أو تكبير الأذن.

ومنذ عصر النهضة الأوروبى، قد أصبح المكياج شيئا عاما وهاما، وطبيعيا كذلك في الدرامات والعروض الأوروبية في المسارح. لكن المكياج في الشرق الأقصى - وبخاصة في العروض اليابانية والصينية- يتخذ شكلا خاصا يتسم بالأسلابة التى تنهج إلى إبراز السلوك، وفي تمسك بالأعراف والتقاليد في مجتمعات الشرق الأقصى المشار إليها قبلا.

تستعمل الأقلام السوداء وبنية اللون عادة في العملية، لإبراز التجاعيد البشرية . كما تستعمل أنواع كثيرة من الكريم، ومن أهمها الكريم الأساسى المعروف باسم (فونديو FONDO). وهو الأساس على

طبقة بشرة الوجه مباشرة، ليمتص الألوان الناتجة أو الصادرة من الإضاءة اللونية المختلفة، والواقعة على وجه الممثل أثناء العرض المسرحي.

وتلصق الشوارب والرموش للنساء، والذقون واللحي بأنواعها، والباروكات على الرأس بمادة سائلة لتثبيتها في المكان المحدد لها.

EPIC

ملحمة

الملحمة هي القصيدة الحماسية البطولية. وهي - إلى جانب الشعر والدراما - تمثل مساحة عريضة في فن الأدب.

أهم الخصائص العامة للملحمة أنها تتضاد على طول الخط مع الشعر في إبراز الحقائق. تقدم الملحمة الصورة الحسية الحقيقية بكل أبعادها. كما أنها تختلف عن الدراما. فالتعبير في الملحمة عادة يتحدث عن الماضي وعن فترات زمنية سابقة. أما في الدراما فإن الأحداث أحياناً ما تكون حالية أو عصرية أو في الواقع الفعلي.

والفرق الثاني بين الملحمة والدراما، أن الملحمة تستعمل الرواية أو الراوي كعامل إخبار ومعلومات. بينما تأخذ الشخصيات في الدراما الحوار وسيلة إلى ذلك. وبينما تمتلئ الدراما بالحبكة والأحداث والموجز، نرى في الملحمة التعليقات والرواية والإخبار والإخبار.

ومن زاوية التطور التاريخي للملحمة نجدها في عصر الأدب. فالأسطورة مبنية على الشكل الملحمي. والملحمية هي الأصل في الأقوال والحكايات والقصص والرواية. وقد أثبت العصر القديم وجود النثر الملحمي في سير البطولة. كما اختلطت الملحمة بعد ذلك بالشعر

فتولدت (المرثية) أو القصيدة الحزينة، وأغنيات القرون الوسطى التي
مجّدت الشعر البطولي وأغنيات البطل.

وفي عصر النهضة تعود بعض أنواع النثر الملحمي إلى
الظهور على سطح الحياة الأدبية في القصص والروايات. إلا أن
القصص الشعرية في القرن التاسع عشر الميلادي تُضيق الخناق على
انتشار الأشكال الشعرية للملاحم.

ANALYTICAL ACTOR

ممثل تحليلي

الممثل التحليلي تعبير ساد المسرح في قاموس الدراماتورجيا
DRAMATURGIA بعد عصر النهضة الفرنسي. والممثل التحليلي الذي
يهتم بتحليل الدور يقف على طرف النقيض مع الممثل الغرائزي، والذي
يطلق لغرائزه العنان عند التمثيل. وهو لذلك - أي الممثل التحليلي - لا
ينثق ثقة عمياء في أحاسيسه أو أفكاره، لكنه يصل إلى تمثيل دوره عن
طريق التكوين الفني النابع من فهم العوامل النفسية، والعلاقات
الاجتماعية، وحقائق الظروف المحيطة. وهو يسير إلى ترتيب هذه
العوامل والعلاقات والحقائق ترتيبا معرفيا ومطردا، يصل به إلى نبض
الشخصية المسرحية في نهاية الطريق.

BARGAIN PLAYER

ممثل الصفقة

المقصود (بممثل) الصفقة، هو هذا اللاعب الذي يقدم فن الممثل
وفن الكوميديا وفن القفز والأكروبات والأغنية والحكاية المسلية إلى

جماهير الشارع، التي تتجمع حوله عادة في أسواق المدينة أو في الساحات الكبيرة الواسعة .

هذه الصورة في الفن هي صورة العرض المتنوع تواجدت منذ القديم في القرن الحادي عشر الميلادي، وبصورة منتشرة وملحوظة في المدن الكبيرة والصغيرة على السواء. في العواصم والريف بهدف ممارسة (عملية التمثيل). إذ لم يكن التوسع المعماري للمسارح قد وصل إلى ما وصله اليوم.

وبوصول فن السيرك إلى عالم الحياة، اختفى ممثل الصفة الذي يجمع نقود المتفرجين. إلا أن هذه الظاهرة لا تزال موجودة كأفراد وليست كفرق حتى اليوم في العاصمة الفرنسية باريس والعاصمة النمساوية فيينا.

STROLLING PLAYER

ممثل متجول

عندما تكونت الفرقة المسرحية المتجولة في الحياة المسرحية، صاحب هذا التكوين بداية احتراف فن التمثيل في القارة الأوروبية. فخرج كوميديون وممثلون ومهرجون إلى الحياة الحرة الواسعة، تاركين بيوتهم ومدنهم وبلادهم في القرن السادس عشر الميلادي مبكرا- حتى قبل أن تثبت أمورهم مؤخرا في القرن الثامن عشر الميلادي.

خرج الممثلون الإنجليز، وممثلو الكوميديا دي لارتي الإيطاليون. ذهبوا إلى القصور وإلى أماكن الملاهي ليعرضوا فنونهم المنقولة من مكان إلى آخر ، مع حب المهنة وتضحياتهم، وانتقلت

الظاهرة الجريئة إلى الفرنسيين والألمان من الممثلين. وسارت إلى طريق مسدود في القرن التاسع عشر الميلادي.

ANACHRONISM منفاة زمنية - منفاة تاريخية

أصل الكلمة اليونانية KHRONOS ، ومعناها خطأ العصر. تستعمل المنفاة الزمنية أو التاريخية في الأعمال الفنية كعامل تاريخي ليس له وجود على الإطلاق في العصر.

لم تستعمل المنفاة في العصور الوسطى لعدم ملاءمتها لمتطلبات العصور المظلمة. وقد استعملت المنفاة في عصرى النهضة والباروك للتعبير عن أحاسيس تاريخية أكثر نضجا عن ذى قبل . لكنها مع ذلك لم تفق أو تعلق على البدائية. لم تجد المنفاة الزمنية أو المنفاة التاريخية طرقها ومجالاتها في البيئة أو الملابس أو الأسلوب إلا في القرن التاسع عشر الميلادي.

والمنفاة الزمنية رغم أن معناها هو (الخطأ في العصر) بحسب التعبير اللفظي لها ، إلا أنها مع ذلك لا تعنى الخطأ بالضرورة . لأن الكتاب والمؤلفين أحيانا ما يعتمدون- عن وعى أو قصد- نسج أحداثهم وخصائص دراماتهم أو قصصهم أو رواياتهم على طريقة (المنفاة الزمنية أو المنفاة التاريخية) للهرب من موقف سياسى أو دينى، أو التمويه بشيء معين على موقف اجتماعى قائم. وهو الأمر الذى عادة ما يلجئهم إلى استعمال التوريات وعجيب التقديرات.

هو الميدان أو المساحة التي تحتل خشبة مسرح من المسارح لإبراز أحداث مسرحية من خلاله. ووظيفة المنظر المسرحي هي إبراز جو العصر الذي تمثل فيه المسرحية، وإضفاء الصبغة السيكولوجية عليه. يستند المنظر في جوهره إلى تصور المؤلف الدرامي، وإلى تفسير المخرج المسرحي للعمل الفني. وتفسير المخرج هو إشارة الانطلاق لمهندس أو مصمم المنظر المسرحي لاستعمال لغة الفن التشكيلي ولغة الفن التطبيقي في الحياة المسرحية. وكذا لاستعمال إبداعاته الجمالية عبر الفنون الجميلة في التنفيذ للمنظر المسرحي.

لقد سار المنظر المسرحي طويلا في تاريخ المسرح. وتغير وتطور كذلك عبر عصور ودهور عدة. لم يكن التغيير في المنظر أمرا يذكر إبان عصر المسرح الإغريقي. إذ كان التأثير بالإيهام يقوم بالدور الأكبر في ذلك العصر.

إلا أن القرنين الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين قد أتيا بخشبة المسرح المتزامنة المتوافقة SIMULTANEOUS الأمر الذي دعا إلى تكوين أو إنشاء أكثر من خشبة مسرح داخلية على خشبة المسرح الأصلية الأولى. فكانت خشبات المسرح توضع في مستويات مختلفة (إلى الأعلى) إلى جانب بعضها البعض. وعلى هذه الخشبات الداخلية أقيمت المناظر المسرحية المختلفة. وعلى هذا أصبحت الرؤية للجماهير (رؤية خطية LINEAR طولية) ليستطيع المشاهد متابعة خشبة المسرح، فالخشبة الأعلى فالأكثر علوا وارتفاعا. بما دعا إلى نقل الجماهير. وقد استعملت كل من أسبانيا وإنجلترا آنذاك طريقة مضادة، ألا وهي نقل المنظر من مكان إلى مكان بدلا من نقل الجماهير. ولم

يطل هذا التقليد طويلاً، إذ سرعان ما بطل استعماله في نهاية القرن السادس عشر في إنجلترا، عندما لجأ المسرح الاليزابيثي إلى العمل بلا مناظر مسرحية، وسط بساطة شديدة على خشبة المسرحية. وتحمّل الممثل -عبر حوارهِ - الإشارة إلى المكان، وأحياناً إلى الزمان، وإلى فصول السنة الأربعة .

إن أهم تطوير يذكر في تاريخ المناظر المسرحية، هو الذي قدمه الإيطاليان باروزي PERUZZI وسرليو SERLIO في إيطاليا في عصر النهضة الإيطالي. قدما جهوداً رائعة للمعمار المسرحي وللمناظر المسرحية. وتعلم منهما في تبعية لتصميماتهم كل من المهندسين الإيطاليين إسكاموزي SCAMOZZI الذي قدم شوارع عديدة على خشبة مسرح تياترو أولمبيكو TEATRO OLIMPICO في فينتشيزا VICENZA . كما قدم زميله أليوتي ALEOTTI على مسرح فرنيسس TEATRO FARNESE في بارما PARMA كواليس جانبية تتغير من شكل إلى أشكال أخرى اختصاراً للزمن على المسرح، وكان ذلك مبكراً، وفي عام ١٦١٩م استعملت المناظر في التغيير طريقة أطلق عليها (التورييلي TORELLI).

وفي عصر الباروك الإيطالي، فقدت خشبة المسرح مغزى استعمال المنظر على الخشبة. فقد بُعدت الشقة واتسعت بين المنظر والتعبير المسرحي، وخسر المنظر المسرحي علاقته القوية والدراماتورية التي كانت تربط بينه وبين عبارات النص والممثلين. إذ ركز عصر الباروك الإيطالي على المتعة البصرية والإبهار للعين. الأمر الذي يصلح للأوبرا وليس للدراما.

وجاء القرن الثامن عشر الميلادي ليهتم اهتماماً بالغاً بتكوين المنظر في المسرح، وبالاهتمام بالتأثير الناتج عن الألوان. إلا أن (المايننجينية - MEININGENISM نسبة إلى تعاليم المخرج دوق

ماينجن) قد واجهت وتضادت- وفي كثير من الحزم- مع الصورة الملونة، وفي تفضيل وألوية للثبث التاريخي بالدرجة الأولى، التصميم الذي قاد المايننجينية إلى الطبيعية مستقبلا، وتحديدًا في المناظر الطبيعية المسرحية. هذه المناظر التي تخلت عن كل تزويق وزخرفة، وأحلت محلها صورة منسوخة تماما من الطبيعة، وهو ما جعل المنظر الطبيعي يبدو متحدًا مع الدراماتورجيا، وعلى علاقة بها. ثم حدث تطور آخر في وظيفة المنظر المسرحي عبر تجارب كثيرة في العالم، لإخضاعه (لوحة) العمل الدرامي وللعرض المسرحي، بعد أن كان خاضعًا في التفسير للدراما ذاتها. وتعزى هذه التجارب إلى كل من الروسي قنسطنطين استانسلافسكى، والإنجليزي جوردون كريج EDWARD GORDON CRAIG (١٨٧٢-١٩٦٦م) والنمساوي ماكس راينهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣-١٩٤٣م)، والأمريكي روبرت إدموند جونز مهندس الديكور ROBERT EDMUND JONES (١٢/١٢/١٨٨٧-١١/٢٦/١٩٥٤م). لكن مما لاشك فيه أن التيارات الحديثة في الأدب والفن التشكيلي بل والفن التطبيقي قد أثرت بطريقة أو بأخرى على وضعية (المنظر المسرحي)، وعلى تطوره في العقود الأخيرة من السنين. وتتجلى هذه التطورات في أعمال تاتلين TATLIN فيما أورده من البنائية والتشييدية CONSTRUCTIVISM، وفيما قدمه مالفيتش MALEVICS من معجزات استثنائية فوقبشرية (السوبرمانتيزم SUPREMANISM) التي استهدفت الأعلى درجة ونوعًا والأكثر امتيازًا، وما عمل به جروبيوس GROPIUS اتجاهًا ناحية العصرية والمودرنية. هذا الاتجاه بالمنظر إلى شكل حديث ومودرن قد غير من مواده (المادة المستعملة) ومن الألوان ودرجاتها، ومن الأشكال فيه، وأعطى حرية تقنية جديدة لم يسبق لها مثيل، أدخلت المنظر إلى ورشة التصنيع التي تتم فيها كل مراحل الإعداد تنفيذًا.

يقام المنظر المسرحى عادة قبل العرض الأول بعشرة أيام على الأقل. وتكون كل مكونات المنظر المسرحى كاملة وجاهزة للعروض العشرة الأخيرة السابق الإشارة إليها، لإعطاء فرص التعديل والتنقيح، وتطبيق دخول الممثلين وخروجهم وسط المنظر في سلامة وانسيابية. وفى هذه الحالة يختفى المنظر (الكروكى) الذى استعمل في التدريبات، والذى يشبه إلى حد كبير تصميم المنظر المسرحى بكل مستوياته ليحل محله المنظر الفعلى للمسرحية الجديدة.

ووسط التقدم التكنى في العصر الحديث، اختفت كثير من المواد التى كانت تستعمل في المناظر سابقا مثل القماش والخشب، لتحل محلها مواد عصرية كالفلين ومواد أقوى احتمالا كالحديد والكرتون المقوى.

MONOLOGUE

منولوج

يعنى المنولوج مناجاة الممثل نفسه على المسرح كما لو كان يفكر بصوت عال. وفى المنولوج المسرحى تخرج داخلات الممثل (الشخصية)، وتظهر نياته، وصراعاته النفسية مع الخارج. والممثل فى المنولوج يضى كل هذه القضايا بالضوء الباهر.

وعادة ما يحمل المنولوج في طياته نتيجة يقرها ملقى المنولوج، كحصاد لما يعتلى نفسه من أفكار أو صراعات. وأحيانا ما يكون المنولوج تعريفا من الممثل إلى الجماهير بأحداث ووقائع هامة على مسيرة الدراما، أو مسيرة العرض المسرحى.

وفى الأدب الدرامى العالمى نعثر على منولوجات هامة فى كثير من درامات شيكسبير . وفى كل واحد منها شكل أو هدف أو تعبير يختلف عن الآخر فى وظيفته وهدفه .
ترفض الدرامات الطبيعية استعمال المنولوج فى أعمالها وسياقها . وتعتبره وسيلة درامية رديئة وغير حقيقية أو طبيعية (مع أن الإنسان يتناجى مع ذاته ونفسه فى الحياة أحيانا كثيرة) .
بيد أننا نعثر فى درامات العصر الحديث على منولوجات تتخذ أشكالا عدة ، وعصرية فى الوقت ذاته .

منولوج (داخلى) MONOLOGUE INTÉRIEURE

المنولوج الداخلى . هو أحد طرق التعبير فى أدب الملاحم . وهو جزء من الدراما يحمله الكاتب الدرامى لإحدى الشخصيات الهامة فى درامته ينطق به عن وعى وإدراك ، عندما يكون الممثل وحده مع الجماهير ، وأمامها وجها لوجه . وهو فى هذه الحالة - حالة إلقاء المنولوج الداخلى - لا يقدم موقفا دراميا ، بل يعرض حالته النفسية فى الغالب ، وما يعاينه فى سريره على المتفرجين ، أو هو بتعبير الدراماتورجيا يقدم أسبابا لتصرفاته وسلوكه أو نواياه . (مثل هملت فى درامة هملت شيكسبير .. أكائن أنا أم غير كائن ، تلك هى المسألة) ...

إلا أنه من الأمانة العلمية أن نذكر أن الدراما قد استعارت على المسرح (المنولوج) فى الأدب الدرامى من أدب الملاحم . وأن التعبير خطأ شائع فى علم الدراما . ففى الملاحم عادة ما يكون المنولوج أو الحوار الذى ينطق به الفرد من وضع المؤلف الملحمى بجريسه على

لسان الملقى. وهذا شكل يختلف بطبيعة الحال عن الشكل النفسى الذى يلقى به هملت أو الممثل منولوجه فى الدراما، باعتبارها عكسا للوضعفة النفسفة الذاتية، وهذا شكل آخر كما يبدو. لذا فالشكلاان غير منطبقيان. ومن هنا نتبفن خطأ الشكل.

ROYAL CLOWN

مهرج البلاط

مهرج البلاط أو القصر أو مهرج الملك، شخصية مسرحفة تاريخفة فى حياة المسرح والمسرحفات. وهى شخصية عادة ما تكون ذات طابع كوميدى، لإدخال السرور والبهجة والضحكة على قلب صاحب العرش.

بدأ ظهور هذه الشخصفات فى القرون الوسطى، وظلت مستمرة فى الحافة، وفى المسرح معا، حتى القرن الثامن عشر الميلادى. كانت غالبفة شخصفات المهرجفن من الأقرام. شخصفات معوجة اعوجاج سلوكها، رغم طفة وحسن نفة هذا السلوك، وكانت على قدر كبفر من الحنكة والروح الفكهة والذكاء، والصراحة أيضا. فقد كان بوسع هذه الشخصفات أن تقول رأفها- وبالصدق- فى أى موقف أمام رب العرش نفسه.

وأقرام المهرجفن كثفرون فى البلاط الأسبانى، والمهرج الفرنسى (تريبولفه TRIBOULET) له حكافات فكهة فى قصر لويس الثانى عشر فى البلاط الفرنسى، وأفضا فى بلاط الملك فرانس الأول I. FERENC ملك فرنسا.

مهندس التقنية

TECHNIC ENGINEER

وظيفة فنية في المسرح، غير معروفة في مسارح الوطن العربي. وعمل مهندس التقنية في مسارح أوروبا يختص بخشبة المسرح، وبكل ما تحمله من مهمات فنية، كالديكور والمناظر، وحركة الإضاءة المسرحية، والشرائح الزجاجية والبلاستيكية المستعملة في الفانوس السحري SLIDE PROJECTOR والمسماة (الشرائح المنزلة).

يشترك مهندس التقنية مع هندسة الديكور في إجراء تتابع المشاهد إثر بعضها البعض في سهولة ويسر، وفي حل مشكلات التتابع، والقضاء على روتينها بالحلول الفنية الرفيعة.

الموجة الجديدة (الواقعية الجديدة)

NEOREALISM

هي التيار الفرنسي المعروف في فن الشريط السينمائي (السينما الفرنسية الجديدة). وهو تيار استمد مقوماته من تيار الواقعية الجديدة NEOREALISM والتي خرجت من إيطاليا بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة. وقد استعملت هذه الموجه محصلات التقنية ووسائل السينما الأمريكية.

نظريو الموجه الجديدة هم المخرجون السينمائيون الفرنسيون

بازين ، رينيه، تروفو، جودارد F. A. BAZIN, A. RESNAIS,

TRUFFAUT, J. L. GODARD

استهدف المجددون في السينما الفرنسية- وأغلبهم من النقاد والمخرجين الجدد ومساعدتهم- (الشكل السينمائي) في بُعد عن السياسة. وقدموا موضوعات تتعلق بمشكلات الشباب وعالم الطلاب. إن طابع تيار الموجة الجديدة يتميز بالتقنية الجريئة في القطع، (المونتاج)، ووضع التأثير الحسى في مواجهة مع فكر وتفكير المتفرج، وفي المقام الأول لعمليات التأثير.

ACCOMPANIST MUSIC

موسيقى مصاحبة

هي الموسيقى المصاحبة للدراما على خشبة المسرح. والشائع خطأ تسميتها بالموسيقى التصويرية. وهي موسيقى تؤلف، أو تعد في الغالب لتصاحب بعض الحوار أو تفصل بين المشاهد وبعضها البعض. وهدف هذه الموسيقى، هو خدمة التأثير بالوقوف إلى جانب فن التمثيل وفن الممثل. وهي أحيانا ما تكون خلف الحوار التمثيلي، وأحيانا ما تكون قبل إسدال ستار الفصل للحظات ، في محاولة منها لتصعيد الموقف الدرامي إلى الأعلى.

من أشهر الموسيقى المصاحبة موسيقى (حلم منتصف ليلة صيف) للموسيقى الألماني فيلكس بارتولدى مندلسون FELIX MENDELSSOHN- BARTHEOLDY ، وموسيقى (إجموننت EGMONT) للموسيقى الألماني لودفيج فون بيتهوفن LUDWIG VAN BEETHOVEN .

MODE

موضة (صيغة - شكل - أسلوب)

تعبير مستعمل في الآداب والفنون. وهو يعنى تجمع عناصر مشابهة لنوع أدبي أو فني يحتل فترة معينة من الزمن. يشترك في إقرار (الموضة). عدد من المبدعين والمفكرين تتشابه أساليبهم أو أشكال أعمالهم وإنتاجاتهم. ويمكن أن تكون الموضة تجاه القوة، كما يمكن أن تأتي لنا بأشكال ضعيفة وهشة. أحيانا ما يسيطر الذوق أو قلة الذوق على الموضة لكنها من المؤكد أنها تحتل مكانا داخل التيارات الأدبية والفنية.

THEME

موضوع

نقصد (بالموضوع) تحديدا، الإطار الفكري الذي يحوى المحتوى .. أى الحجم الفكرى مضافا إليه المضمون الدرامى للتكوين الفنى. تختلف الموضوعات عادة باختلاف الفنون التى تقوم على إيرازها. فموضوعات الملاحم عادة ما تكون ذات خصائص مباشرة. أما الموضوعات الأدبية فهى تصور في أكثر أحوالها رؤية أو نظرة معينة تثرى الناس بها. كما أن موضوعات الفن التشكيلي لا تتمتع بنفس مستوى النظرة عند الآداب، لفقدانها سحر الكلمة وتأثيراتها حتى وإن كانت أكثر ثراء بالمساحات والألوان، وعلى ذلك فهى لا تصبح كاملة التحديد تماما. وهكذا بقية الموضوعات لباقي الفنون . فإنها تختلف بقدر فكرها وما تحمله من أفكار، وبقدر اختلاف أدوات التعبير ووسائلها التى

يسخرها الفنان في التنفيذ الفني (فن النحت مثلا يتغاضى - وله الحق في ذلك - عن الموضوعات المعقدة تركيبيا).

يسور الموضوع ويحدده إطاران رئيسيان: إطار فكري، وإطار المضمون الدرامي. وهما العنصران المكونان (للموضوع)، وما نسميه (الموضوع المحدد).

الموضوعانية OBJECTIVISM

الموضوعانية، هي نظرة تؤكد على الحقيقة الموضوعية المتميزة عن الخبرة الذاتية. وهي - إلى جانب ذلك - نظرية أخلاقية تقول بأن الخير حقيقي على نحو موضوعي.

تعنى الموضوعية بجانب التطبيق في الآداب والفنون، إذ يحمل الإنسان فيها عامل أو جانب التطبيق العملي بمعقولاته الحقيقية لينشرها في موضوعات الفنون والعلوم.

وفي التكوين الفني تتطلب (الموضوعانية) وسائل محددة في خيال الفنان يعكس بها فنه ورؤيته عبر الممارسة العملية والتطبيقية، للوصول إلى المضمون الدرامي المطلوب، وعلى قاعدة عريضة، وفي مساحة واضحة وملموسة.

موقف SITUATION

الموقف في التكوين الفني هو أصغر وحدات العناصر التي تتكون منها الأحداث.

إلا أنه بين الموقف والموقف الآخر سرعان ما تتغير أو تتطور أو تبدأ أو تنتهى أحداث هامة. وهو ما يدل على القيمة الفنية (للموقف)، خاصة في الأدب الدرامي. ففي موقف واحد يعيش ويتصارع أبطال وشخصيات ، وتتوتر علاقات، عبر انفعالات وتحركات يتضمنها الموقف بلا شك .

والموقف - رغم صغر وحدته- يحدد أحيانا أهدافا سامية لها اعتباراتها في الأدب أو التاريخ أو الحياة. وهو يولد مواقف فرعية وأحداث جانبية قد تغير أحيانا كثيرة من السير العادي للدراما والمسرحية.

تختلف وظيفة (الموقف) في أدب عن أدب آخر، وفي تطور عن تطور تابع له أو سابق عليه. فهو في أدب الملاحم والبطولات يتضافر مع الأحداث التي عادة ما تتميز بالقوة والفخامة، وهو ما يرفع من قيمة الموقف كنتيجة طبيعية لهذا التضافر والارتباط.

والموقف في الدراما نراه متعدد المظاهر ومختلف الأتعة والظهور. إلا أنه برغم ذلك يكون أكثر التزاما بما قبله وبما سيأتي بعده من مواقف. وحتى وإن لم يشبهها أو يسلك سلوكها. وهو لذلك يصبح دائم البناء حتى نروة المسرحية.

من النادر استعمال (الموقف) في الفنون التشكيلية. إلا أن الرؤيا الحديثة ترى أن التعبير عن الإنسان بالفن التشكيلي سواء في الرسم أو التصوير أو النحت ما هو إلا (موقف) نمطى من فنان التكوين. وهو ما يؤدي أيضا إلى أحداث تعبر عنها هذه الفنون بوسائلها التعبيرية الخاصة عند كل منها على حدة.

موقف درامى

DRAMATIC SITUATION

ونقصد به (الموقف) في المسرح . أصل الكلمة باللاتينية SITUATIO . والموقف المسرحى يعنى أفعال الشخصيات وأبطال الدراما، والمعطيات الإيجابية التى تتطلبها المقتضيات الأخرى، وكذا الأحوال التى تتتابع - بالتراجيديا أو الكوميديا - نتيجة الاستمرارية فى فن التمثيل والفن المسرحى .

ومن رأى جوته GOETHE فى الدرامات القديمة ودرامات عصر النهضة، أن الأبطال الدراميين قادرون على التصرف فى مواقف الدرامية. فهم الذين يقع على عاتقهم خلق هذه المواقف .

موكب

PROCESSION

ونعنى به السير أو التقدم الموكبى للممثلين أو المشتركين فى العرض المسرحى بملابسهم التمثيلية، قبل العرض . هذا التقليد الذى انبثق فى عصر القرون الوسطى . والذى لا يزال معمولاً به أحيانا فى العصر الحديث فى فن السيرك . حيث يدور أفراد السيرك بملابسهم الفنية فى المدينة أو القرية التى سيعرضون فيها عروضهم وألعابهم، انطلاقاً من مكان العرض وحتى العودة إليه مرة ثانية بعد التجوال، بين مظاهر الموسيقى، وبعض الألعاب الأكروباتية .

ولهذا الموكب أصل فى القديم . يعود إلى القرن السادس عشر الميلادى فى احتفالات التاج الملكى، وفى احتفالات الوفاة . ومن الطبيعى أن ظهور فنانى السيرك، أو حتى ظهور الممثلين بالملابس التمثيلية

خارج سور المسرح، ووسط الميادين والشوارع بين الحياة العامة، يؤثر تأثيراً دعائياً على الجماهير، ويدفعها حب الاستطلاع فيها إلى مشاهدة كامل العرض.

وفي عصر النهضة كان كبار الفنانين من أمثال الإيطاليين سبستيانو سرليو SEBASTIANO SERLIO (١٤٧٥ - ١٥٥٤ م)، ليوناردو دافنشي ينظمون هذه المواكب ويشاركون في إخراجها.

MONTAGE

مونتاج

تعبير يستعمل في المسرح، مستعار من الفن السابع (فن السينما). حيث تلجأ بعض المسرحيات إلى استعمال مشاهد قصيرة تتبع بعضها البعض، وفي غير ارتباط في الموضوع أو الزمان أو المكان.

يستعمل تعبیر المونتاج في المسرح في الدرامات العصرية، بتقنية درامية حديثة، أدى إليها التقدم في أساليب الإضاءة المسرحية.

GIFT- TALENT

موهبة

الموهبة هي إحدى النقاط الأساسية في إنتاج الفنون. وبدونها لا يظهر الفن على الرأي العام، لأن حامله أو موصله لا يمكن اعتباره فنانياً.. أو بمعنى آخر أهلاً لأن يحمل الرسالة الفنية. والموهبة الفنية من الله سبحانه وتعالى، وهي استعداد يولد مع الإنسان ويثير حماسه تجاه فن معين من الفنون.

تعزو بعض الآراء (الموهبة) إلى تأثير المجتمع الذي يعيش فيه الفرد. كما أن آراء أخرى تثير وتناقش قضية الموهبة على أنها نتيجة عوامل وراثية في الإنسان.

قدمت بعض الأبحاث الأخيرة في الجامعات الأمريكية تشير إلى أن أصل الموهبة يعود إلى كل من تأثير البيئة والعوامل الوراثية معا. وفي رأينا الشخصي معارضة مثل هذه الآراء وتلك ، مع احترامنا لنتائجها العلمية كذلك من واقع تجربتنا المسرحية. إذ أن اغلب الممثلين المهرة- ووفق دراسات إحصائية دقيقة- لم يكن أبائهم من الممثلين البارزين ، أو حتى من العاملين في الحقل الفني. وهو ما يسقط عامل الوراثة عنهم. وما ينطبق على الفن فيما نحن بصدده الآن ينطبق على العلوم الطبيعية والاجتماعية كذلك.

MICHEL SAINT- DENIS

ميشيل سان دينيس

مخرج مسرحي فرنسي من مواليد ١٣/٩/١٨٩٧م. بدأ حياته الفنية في عام ١٩١٩م مع خاله المخرج الفرنسي جاك كوبو (٤/٢/١٨٧٩ - ٢٠/١٠/١٩٤٨م). تعلم على يد كوبو، وأثر فيه ستانسلافسكى تأثيرا كبيرا وهاما، عندما زارت فرقة مسرح الفن باريس في إحدى جولاتها المسرحية.

يؤسس عام ١٩٣١م جماعة الخمسة عشر المسرحية التي عملت في مبنى مسرح (ألفيه كولومبييه VIEUX- COLOMBIER) .. هذه الجماعة المسرحية التي قدمت عدة مسرحيات تجريبية بدون استخدام للمناظر أو الديكورات المسرحية. استندت الجماعة في فلسفة تجريبها

إلى أن يضطلع الممثل بالارتجال، والفن الصامت (البانتوماتم)، وألعاب الأكروبات، وتقديم الموسيقى عزفا وأداء. وعبر هذه الاجتهادات لتحميلها فن الممثل، يستطيع المخرج إعادة ترتيب العرض المسرحي من جديد.

في عام ١٩٣٥م يفتتح ميشيل سان دينيس استوديو للمسرح في لندن THEATRE STUDIO لتعليم فن التمثيل . ثم يخرج عدة مسرحيات في المسرح الإنجليزي (مكبث لشكسبير، أوديبوس لسوفوكليس بتمثيل السير لورانس أوليفيه SIR, LAURENCE OLIVIER، الشقيقات الثلاث لتشيكوف ببطولة السير جيلجود SIR, JOHN GIELGUD . يدير دينيس في الفترة من ١٩٥٣ إلى ١٩٥٧م (المركز الدرامي بستراسبورج شرق-CENTRE DRAMATIQUE DE L'EST, STRASBOWRG.

MICHAEL REDGRAVE

ميكائيل ريجريف

السير ميكائيل ريجريف ممثل إنجليزي شهير . من مواليد بريستول BRISTOL في ٢٠/٣/١٩٠٨م أعد نفسه لإجازة التدريس، إلا أنه يتجه إلى المسرح وهو في سن السادسة والعشرين. مثل في البداية في مسرح ليفربول LIVERPOOL ومن هناك انتقل عام ١٩٣٥م إلى مسرح الأولد فيك OLD VIC THEATRE . إلا أن أهم بدايات أعماله التمثيلية في المسرح تظهر في دور بولينج بروك BOLINGBROKE في دراما شيكسبير (ريتشارد الثاني II. RICHARD في مسرح الملكة QUEEN'S THEATRE . ويسير

بخطوات ثابتة بعد ذلك ليمثل دور تيوزينباخ TUZENBACH في دراما تشيكوف (الشقيقات الثلاث).

بعد عام ١٩٤٥ ينطلق ريجريف نحو المرحلة الثانية في مراحل تطور حياته. فيمثل دور (هكتوريا - HECTORJA) في دراما جان جيروودو JEAN GIRAUDOUX (١٨٨٢ - ١٩٤٤م) المعنونة (لن تكون هناك حرب في طوودة - LA GUERRE DE TROIE N° AURA PAS LIEU) المكتوبة عام ١٩٣٥م.

استفاد ريجريف من طريقة ستانسلافسكى في فن الأداء التمثيلي. ونفذ بدقة الطريقة في تمثيله للأدوار الشيكسبيرية التي أداها في درامات (مكبث، الملك لير، أنطونيوس وكليوباترا). وكانت هذه الأدوار هي مكبث وعطيل وأنطونيوس.

يقدم ريجريف شخصية هملت شيكسبير عام ١٩٥٠م في ظل العوامل النفسية وأفكار ستانسلافسكى مرة أخرى، فيحقق أعظم تمثيل للشخصية خلال القرن العشرين بأكمله .

مثل أدوار البطولة في المسرح وفي السينما الإنجليزية. وكتب عدة درامات قليلة. ومارس الإخراج المسرحي كذلك.

تخصص في الأدوار العقلانية الفكرية في مستهل حياته الفنية. ومع ذلك فلم يستطع أن يؤثر كثيرا في الجماهير . إذ يتحدث النقاد الإنجليز عن فجوة ظلت بينه وبين الجماهير .

إلا أنه يدحض هذه الصورة عندما ينتقل إلى تمثيل الأدوار الصعبة والكلاسيكية في المسرح، والتي تحتاج إلى مهارة تقنية فن التمثيل والإلقاء السليم المؤثر. ويعتبر السير ريجريف في بريطانيا هو الممثل الملقى الثاني بعد السير جيلجود GIELGUD الذي يجيد فن الملقى للشعر أو النثر على السواء. برع ريجريف في إلقاء الشعر الشيكسبيرى إلقاء معبرا مؤثرا في نفوس السامعين.

كتب كتابين جمع فيهما مذكراته التي كان يلقيها على طلابه في الجامعة . هما:

- ١- طرق ووسائل الممثل - عام ١٩٥٣م
THE ACTOR'S WAYS AND MEANS
- ٢- قناع أم وجه؟- عام ١٩٥٨م
MASK OR FACE?

MELODRAMA

ميلودراما

ولدت الميلودراما كنوع أدبي في المسرح الفرنسي إبان عصر الثورة الفرنسية.

وفي السنوات العشر الأولى من القرن التاسع عشر الميلادي راجت الميلودراما في فرنسا وفي إنجلترا، كشكل تاريخي، أو قصصي، أطلق عليه آنذاك المسرحية الشعبية.

تدخل في تركيب الميلودراما عناصر التعقيد والمطاردة. والبطل في الميلودراما شخصية خبيثة تسبب المفاجآت والمآسى والدموع . لكن الميلودراما أحيانا كثيرة ما تنتهي بالحظ السعيد بعد جولات من العذاب والاضطهاد.

أعظم الميلودراميين هو الفرنسي جيلبير دو بيكسيركور
GUILBERT DE PIXERÉCOURT (١٧٧٣ - ١٨٤٤م).

MIMIC

ميميك

أصل اللفظة باليونانية القديمة ميموس MIMOSZ، ومعناها التمثيل بحركات جسدية، أو التمثيل متسم بالتقليد أو المحاكاة.

وإذن ، فالميميك حركات تصاحب الحوار المسرحي ، أو هي تقوم مقامه بما تفعله أو تؤثر به من حركات- وبخاصة في وجه الممثل- تُعبر عن أحاسيس مناسبة أو أفكار ذات معنى.

وفي حالة الديالوج المسرحي، عادة ما يستعمل الممثل المستمع لزميله- في حالة السكوت- الميميك ليعكس أحاسيسه مما يُلقى عليه أو على خشبة المسرح.

لم يكن (الميميك) شأن يذكر في الدرامات الإغريقية. كانوا يلبسون الأقنعة على وجوههم. أما في العصر الهيليني فقد تغير شأنها، واتضح أهميتها عندما خلع الممثلون الأقنعة واستطاعت الميميك أن تقدم نوعا من التأثير ساعتها.

وفي العصر الحديث، تبرز أهمية الميميك في التعبير بالوجه تعبيرا واضحا ومحددا. وكبار الممثلين هم القادرون على استعمال الميميك.

MIHAIL SCSEPKIN

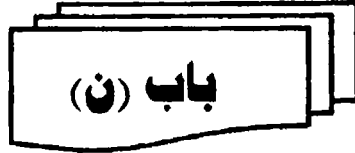
ميهايل شبكين

(١٧٨٨/١١/١٧ - ١٨٦٣/٨/٢٣) ممثل روسي واحد من مُعدّي فن الأداء التمثيلي الواقعي في مسرح روسيا. وأحد المصلحين المسرحيين.

نشأ في أسرة فقيرة تنتمي إلى نوع العبيد في روسيا القيصرية. مثل في صغره في (مسرح العبيد) الذي كان قائما في روسيا. ثم انتقل إلى مسارح الريف.

يصعد على مسارح العاصمة موسكو لأول مرة في عام ١٨٢٤م في المسرح الصغير كأحد أعضائه الجدد. في نهاية حياته استوعب طريقة ستانسلافسكي في المسرح.

مثل شبكيين في درامات كبيرة للمؤلفين جوجول وبوشكين
وجريبيويادوف GOGOL, PUSKIN, GRIBOJEDOV اشتهر بالأدوار
الساتيرية. وتعامل مع علوم النفس في تحليل ما قام به من درامات.
برع في أدوار خالدة. مثل (شيلوك في تاجر البندقية
SHYLOCK)، (العجوز ميلر MILLER في الحب والدسيسة لشيلا).
كتب مذكراته وخطاباته المتبادلة مع الفنانين في كتاب ظهر عام
١٩١٤م في الاتحاد السوفيتي بعنوان ZAPISZKI, PISZMA,
RASSKAZI



NADASDY KÁLMÁN

نادا شدي كالمان

مترجم ومخرج ومؤلف موسيقى مجرى. حاصل على جائزة
كوشوت KOSSUTH ثلاث مرات، وحاصل على لقب فنان قدير.
عمل بدءاً من عام ١٩٢٢م مساعداً للإخراج في أوبرا بودابست.
ثم درس في أكاديمية الفنون الموسيقية بالمحرر التأليف الموسيقي على يد
الموسيقي المجري كوداي زولتان KODÁLY ZOLTÁN. يعود كالمان
بعد إتمام دراسته الموسيقية عام ١٩٣٣م ليعمل مخرجاً أوبرالياً في
أوبرا بودابست. وبعد أعوام قليلة يصبح المخرج الأول في دار الأوبرا
ذاتها. في عام ١٩٥٩م يُعين مديراً للأوبرا المجرية. ويُدرّس أساتذاً
للإخراج المسرحي في أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست. ويُشرفني
أن كنتُ أحد طلابه لأربع سنوات في قسم الإخراج المسرحي في الفترة
من ١٩٥٨ إلى ١٩٦٢م (في الجانب النظري الأكاديمي).

استعمل الكورس والكورال استعمالا دقيقا ومؤثرا في الأوبرات
العديدة التي أخرجها. وحرك مئات عديدة من الممثلين على خشبة الأوبرا
في انسيابية ورشاقة وجمالية مسرحية فائقة.

أهم إخراجاته في الأوبرا:-

MOZART

زواج فيجارو - موزارت

دون جوان - موزارت

ROSSINI

وليام تل - روسيني

BEETHOVEN

فيديليو - بيتهوفن

STRAUSS

أرابيلا ودافني - اشتراوس

ERKEL

هونيودي لاسلو - أركل

BARTOK

قلعة النبيل ذو اللحية الزرقاء - بارتوك

FARKAS

الصندوق الساحر - فاركاش

VERDI

عطيل - فردي

PUCCINI

مدام بترفلاي - بوتشيني

PUCCINI

حياة البوهيميا - بوتشيني

PUCCINI

توسكا - بوتشيني

PUCCINI

مانون ليسكو - بوتشيني

PUCCINI

توراندوت - بوتشيني

أخرج نادشدي كالمان في مسارح أوروبية وقدم عروضاً في
إسكالا ميلانو SCALA وفي مسرح MAGGIO MUSICALE في
فيرنزا، وفي فينيسيا.

كما أخرج للمسرح القومي المجري عدة مسرحيات درامية أهمها: عطيل . أخرج عدة أفلام للسينما المجرية. يتولى عام ١٩٦٤م منصب عميد أكاديمية الفنون المسرحية ببودابست. والفنان المجري الكبير من مواليد بودابست في ٢٥ نوفمبر ١٩٠٤. والمتوفى في سبعينيات القرن الماضي .

PROMPT BOOK

نسخة الملقن

المقصود بنسخة الملقن، هو الصورة الكاملة لحوار المسرحية التي تجرى (عرضا) على خشبة المسرح. تحتوى نسخة الملقن على كل التعديلات الحوارية، والإضافات التي يقترحها الإخراج في أدوار الممثلين.

كما تضم النسخة مواقع الضوضاء والحركات التي يمكن للملقن توجيهها، أو السكوت عن التلقين حتى تنفيذ هذه الحركات. ويقيد في نسخة الملقن مواقع رفع وإنزال الستار بين المشاهد أو الفصول.

كما تشطب أو توضع ما بين قوسين شطبا كذلك كل ملاحظات المؤلف الدرامي، حتى لا تعيق الملقن عن أداء واجبه، الذي يتركز في تلقين أو متابعة حوار الممثلين.

وفي المسارح الحديثة ألغيت كمبوشة التلقين PROMPT BOX . وبدلا من نسخة الملقن الواحدة، استعملت المسارح الحديثة نسختين وملقنين. واحد يقف في الكالوس الأيمن والثاني يتخذ مكانه في الكالوس الأيسر، ودون أن يراهما الجمهور. وهي طريقة تُسهل للممثلين التقاط الحوار من اليمين أو من اليسار بحسب مكان وجودهم على خشبة

المسرح. إلا أن الحقيقة يجب أن تُذكر، وهي أن العروض المسرحية في أوروبا، لا تخرج إلى الجماهير إلا إذا كان الممثل - مهما كبر أو سنغر دوره- في غنى تماما عن التلقين ولذلك سهلت مهمة الملقن في المسرح الحديث.

DIRECTING COPY

نسخة الإخراج

المقصود بنسخة الإخراج، هو نسخة المسرحية التي في يد وحوزة مساعد المخرج المسرحي والذي يتولى تسجيل ملاحظات المخرج، سواء كانت ملاحظات في الأداء التمثيلي، أو في الحركة، أو في مقياس الانفعال، أو في معان تتواجد خلف ظلال الجمل أو الحوار أو العبارات اللفظية. أو إذا كانت ملاحظات خاصة بإعداد بعض قطع الإكسسوار، أو ملاحظات تشير إلى حركات إضافية معينة. ومن الطبيعي أن تكثر هذه الملاحظات كلما تقدمت التدريبات المسرحية إلى أمام وتبقى نسخة الإخراج ملفا وثائقيا لكل متضمنات العرض المسرحي (نظريا وعمليا).

وفي حالة إعادة العرض بعد عدة أشهر أو عدة سنوات- كما يحدث في بعض المسارح- فإن نسخة الإخراج هذه تكون بمثابة المصدر الأصلي والمعتمد لأعمال الإعادة في كل الأحوال.

LITERATURE'S THEORY

نظرية الأدب

الأدب الجميلة هي إحدى فروع علم الأدب. وفيها تنحصر أغلب نظريات هذا العلم.

تبحث النظريات في شخصية كاتب الأدب ودوره في التكوين الأدبي، وكونية انعكاس الآداب على الشعوب، وخصائص التكوين في العمل الأدبي، والمشكلات والفروق الناتجة عن عدم التطابق بين علم الجمال الأدبي ونظرية الأدب بصفة عامة. وكذا تحليل فروع أخرى مثل نظرية الشعر، نظرية الدراما، نظرية الرواية. وبصفة عامة التعرف على كل أساليب التقنية الأدبية والأشكال الخارجية. والتعرف على النظرية في الأدب يُجبر الباحث أو المشتغل على فحص (اللغة) باعتبارها عامل تحقيق مباشر للأدب وأول مواد وأساسات الإبداع فيه. بعد ذلك ينكب الباحث على تحديد مميزات وخصائص هذه اللغة والتعرف على اللهجات والإقاعات والأساليب. ثم يصل تباعاً إلى (تكوين) الأدب، ونقصد به تصور العمل الأدبي في الحدث والقصة والصراع والشخصية والنوع، وخصائص الاتصال واستمرارية الأدب كأسلوب أو تيار أو مذهب أو مدرسة معينة بذاتها. تدخل أمثال هذه البحوث ضمن تاريخ الأدب كمادة علمية يضطر الباحث إلىولوج في ميادين علمية أخرى مثل علوم الفلسفة والأخلاق والمنطق والاجتماع.

CRITICISM

النقد

أصل الكلمة اليونانية KRINO. والنقد هو تقييم الأعمال الفنية. وقد استعملت الكلمة في العصر الهيليني، ثم عند الرومانسيين بعد ذلك. وانتشرت في القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين حيث شاع استعمالها بفضل من دراسة لموليير بعنوان (نقد مدرسة النساء-

(MOLIÈRE: CRITIQUE DE L'ÉCOLE DES FEMMES)

ثم يظهر كتابٌ للشاعر الإنجليزي الكسندر بوب
ALEXANDER POPE (١٦٨٨ - ١٧٤٤م) بعنوان **ESSAY ON**
CRITICISM (مقالات في النقد - عام ١٧١١م).

وبتطور الصحافة تدخل كلمة (النقد) أحسن أطوارها بعد شيوع استعمالها اليومي، بما لفت الأنظار إلى تعبير النقد الفني مستقبلا على يد الكتاب الألمان والفرنسيين والإنجليز.

في مجال الصحافة يظهر النقد القصير المقتضب، النقد السطحي، النقد المحدد، النقد العلمي (المتضمن لعناصر أدبية وفنية في تناوله)، النقد الجزئي (المهتم بأشياء دون أشياء).

وتاريخيا، نعرف الأدب السنسكريتي، وفلاسفة الصين الذين ركزوا على الجوانب الأدبية في النقد، وأحيانا قليلة مس نقدهم التشكيل الجمالي في الأدب.

إلا أن نظريات مدام ستيل **MADAME DE STAEL** (١٧٦٦-
١٨١٧م) وآراء صالونها الأدبي الراضة للكلاسيكية والداعية إلى الرومانتيكية تحدث تأثيرا قويا في عالم الدراسات النقدية، خاصة بعد أن أطلقت على تعبير النقد (قانون الأدب).

وفي القرن التاسع عشر الميلادي يعلن تيبوديه **A. THIBAUDET** أن النقد في القديم لم يكن نقدا بالمعنى السليم الدقيق لوظيفة النقد. وهو يعترف بوجود نقاد في الماضي من وجهة نظره.

وفي القرن العشرين يقف السوفيتي بالينسكي على رأس المجددين للحركة النقدية إثر نظريته التي تعتبر النقد، الجمالية المتحركة والوعي الذاتي للحقيقة والواقع. وهو بذلك يتعارض تعارضا شديدا مع النقد الكلاسيكي. إذ يرى أن على النقد أن يُجدد ما يجب أن يكون عليه الفن، بدلا من نقده له.

وفى رأى سانت بيف SAINTE-BEUV أن الناقد " هو الإنسان الذى يعرف القراءة، ويعرف كيف يعلم غيره القراءة". والقراءة هنا بمعنى استقراء الأعمال الفنية وقراءتها شكلا ومضمونا ليكون نقدها تعليما للجماهير.

ومن نقاد العصر الحديثين لوناتشارسكى، والتركير.

A. V. LUNATSHARSKY , WALTER KERR الأول فى الاتحاد السوفيتى ،والثانى فى الولايات المتحدة الأمريكية.

NEW CRITICISM

النقد الجديد

بدأت بوادر وعلامات (النقد الجديد) مع بدايات سنوات العشرينيات فى القرن الماضى . ويحمل هذا النقد طابع الإيجابية الجديدة. إلا أن الانبثاقه الحقيقية له تتم فى الثلاثينيات ، ثم تنضج الفكرة وتكتمل فى بداية الخمسينيات بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية.

يُعزى تعبير (النقد الجديد) إلى عالم الأدب الأمريكى اسبنجارن E. J. SPINGARN وإلى رسالته التى قدمها بعنوان (النقد الجديد) عام ١٩١١م التى تعتبر مرجعا علميا فى هذا الصدد.

يستهدف النقد الجديد تحليل الكلمة، ووضع حدود واضحة للتأويل، وتفسيرات النص الأدبى، واستعمال التحليل المنطقى للإيجابية، والبحث عن هدف للنقد ذاته. وتؤيد رسالته العبارة التى تقول (كل تعبير هو فن أيضا).

النقد المسرحي يعني نقد العروض المسرحية التي تعرضها المسارح على نورها. والنقد المسرحي بمعناه العلمي هو حلقة أخيرة من حلقات العمل المسرحي.

والنقد للفن المسرحي يعني فحص العمل الدرامي كنص مسرحي مرة ، ثم فحصه كعرض مسرحي مرة أخرى. في الفحص الأول (للدراما) يتطرق إلى المضمون الدرامي للمسرحية وتكويناتها الأدبية واللغوية والبناء الدراماتورجي لها، والنواقص التي لم يتوفر النص عليها.

والنقد في الفحص الثاني (للعرض المسرحي) يذهب إلى معالجة التحقيق الفني للنص، من خلال وسائل العرض المسرحي. بتفسير وتحليل وجهة نظر الإخراج، ومدى تحققها في العرض ، كما يشمل التمثيل عند الممثلين والإطار المادي من ديكور وإضاءة وخدع وموسيقى ومهمات مسرحية أخرى.

وفي أنواع النقد المسرحي: النقد الوضعي الذي لا يعتريه الشك يتعامل مع الحقيقية واليقينية POSITIVISM، رغم إهماله أحيانا لتحليل العلاقات. أما النقد الانطباعي IMPRESSIONISTIC فتتحدد مهمته في نقل (انطباعات) البصر أو العقل في تقصير عن تصوير الواقع الموضوعي. نقد يركز على اللحظة غير المتأنية أو العميقة، ويستند إلى الحاسة وحدها، ويبني رأيه على الانطباع . لذلك فهو نوع من (النقد) غير موثوق في صحته أو صحة العناصر النقدية، لأنه يفتقدها تشريحا وتحليلا.

أما النقد الناسخ MIMEOGRAPHIC فهو نقد بسيط ، لكنه خبير
بمهمة المسرح، يفيض في فنيات الممثل وأفكار التعبير عند الإخراج.

TYPE

النمطية - نمط

النمطية تعنى شكلا عاما مُوحدا في فن من الفنون. ويطلق
تعبير (نمطي) على المواقف والأحداث والأبطال الذين يُعبرون عن الفن
بأسلوب معروف ومطروق ومتكرر ليس فيه من التجديد الكثير، بقدر ما
فيه من الجمود والشكل التعبيري الثابت.

ومع أن النمطية هي إحدى نوعيات علم الجمال، إلا أن الفن
السليم يجب أن يخلو من النمطية. إن لكل فكرة فنية موقفا خاصا بها.
وهذا الموقف يستهدف تعبيرا فنيا محددًا، وهو ما تقسده النمطية لو
تعرضت له لأنها تطبعه آنذاك بالعمومية والأشكال المستهلكة المكررة،
فتفقد خاصيته.

يخلق الكاتب الدرامي شخصياته وينسجها تبعا لفكرته وبما
يتوافق مع التعبير الفني المراد. وهو ما نراه عند شيكسبير في
شخصيات خاصة في تصرفاتها وبعيدة عن النمطية والعمومية مثل
هوراشيو مع هملت لتأكيد الوفاء في أعظم مراحلها مثلا.

وعادة ما يكون النمط في الدراما بطلا من الأبطال أو شخصية
مؤثرة في الأحداث، تقابلها شخصيات أخرى إما معه أو في مواجهته.

فلاجيمير ايفانوفتش نميروفتش دانتشنكو

VLAGYIMIR IVANOVICS NYEMIROVITCH DANCSENGO

(١٨٥٨/١٢/٢٣ - ١٩٤٣/٤/٢٥ م) كاتب ودراماتورج ومخرج ومُنظّر روسي. حائز على جائزة الدولة. أسس بالاشتراك مع المخرج الروسي قنسطنطين ستانسلافسكي مسرح الفن بموسكو . وقاد هذا المسرح فترة طويلة منذ بداية إنشائه.

كتب في فترة دراسته كطالب في كلية العلوم بجامعة موسكو عددا من المقالات والدراسات في الصحف ، كشفت عن فكره الديمقراطي المبكر، وحاسته الجمالية والفنية تجاه الفن المسرحي النقي والحر. انتقل فكره إلى كثير من كُتاب الدراما الروسيين، وبخاصة الدرامي أستروفسكي OSZTROVSZKIJ.

في تسعينيات القرن قبل الماضي التاسع عشر الميلادي تظهر له كثير من القصص والروايات الأدبية. كما كتب درامات صعدت على المسرح الصغير بموسكو، ومسرح الكسندرينسكي في بيترفار ALEKSZANDRINSKIJ.

عمل دانتشنكو مُدرسا لفنون المسرح في جماعة الفيلهارموني. وكان بحق هو الشعلة المتوهجة والمحرك الدرامي الفعلي في مسرح الفن بموسكو بكل ما قدمه من جهود دراماتورية وتعليمية وتثقيفية. يُعزى إليه الفضل في اكتشاف أعمال الدرامي الروسي أنطون تشيكوف، عندما أخرج له مسرحيته الطويلة (طائر البحر - CSAJKA)، في أول مواسم مسرح الفن، رغم سقوطها آنذاك. وكان من محرضي كل من تشيكوف وجوركي على الكتابة الدرامية للمسرح.

أول عرض مسرحى يخرجته مستقلا، كان لمسرحية
(يوليوس قيصر - JULIUS CEASAR) لشيكسبير.

عمل بعد الثورة الروسية ونجاحها في عام ١٩١٧م كمستول عن
التوجيه المسرحى في الاتحاد السوفيتى، وعضو في لجنة رسم الخطط
المسرحية. كتب نظريات مسرحية في مجلة (الثقافة المسرحية -
KULTÚRA TYEATRE). أهم أعماله في الإخراج المسرحى:

١- أنا كارينينا - ليو تولستوى

٢- الشقيقات الثلاث - تشيكوف

٣- ساعة برج الكرملين - نيكولاى بوجوجين - NYIKOLAJ
FJODOROVITCH POGOGYIN (١٩٠٠ - ١٩٦٢م).

ويخرج دانتشكو بعض الأوبرات في المسرح السوفيتى. في عام
١٩١٩م ينشئ استوديو للموسيقى يتبع مسرح الفن. وسرعان ما يتحول
هذا الاستوديو في عام ١٩٢٦م إلى المسرح الموسيقى. وفى هذا
المسرح استطاع دانتشكو تخليص الممثل الأوبرالى من تقليديات الممثل
في عروض الأوبرا، وجعل لفن التمثيل الأوبرالى قيمته التى تساوى
القيمة الموسيقية سواء بسواء في العروض الغنائية والأوبرالية. وفى هذا
المسرح الموسيقى، قدم دانتشكو رائعة اليونانى القديم أرسطوفانيس
المعنونة (ليستراتا - LÜSZISZTRATÉ). كما قدم رائعة الموسيقى
الفرنسى المؤلف بيزيه BIZET، كارمن CARMEN.

تولى دانتشكو إدارة مسرح الفن بعد وفاة العلامة المسرحى
ستانسلافسكى في عام ١٩٣٨م. وفى عام ١٩٤٣م تُكرمه الدولة على
أعماله في المسرح السوفيتى.

نهاية سعيدة

HAPPY END

المقصود بالنهاية السعيدة، هو خاتمة المسرحيات التي تتخذ طريقا سليما يبتعد عن العنف والحزن والتراجيديا في ختام العرض المسرحي. تأتي (النهاية السعيدة) في هذا النوع غير معادلة لنهاية التراجيديات التي أحيانا ما تُختتم بالموت. لكن الحب فيها عادة ما ينتهي بالزواج، ولا ينتهي بالموت التراجيدي (كما في روميو وجولييت مثلا).

في القرن الثامن عشر الميلادي مُنّلت بعض التراجيديات الشيكسبيرية- خطأ- على أن نهاياتها سعيدة. كما مثل المسرح الألماني دراما إيسن المعروفة باسم (نورا NORA) أو كما تُرجمت بالعربية إلى (بيت الدمية) بنهاية سعيدة. فقد غير المسرح من نهاية الدراما، التي تترك البطلة نورا فيها بيت الزوجية إلى غير رجعة. غير المسرح النهاية، إلى نهاية سعيدة، فلم تترك نورا البيت في ختام العرض المسرحي. وهذا التغيير مشروع بطبيعة الحال في المسرح، بحكم التفسير الذي يراه مخرج العرض المسرحي المعاصر.

تعبير (HAPPY END) مأخوذ من فن الفيلم الأمريكي. إذ دأبت أفلام هوليوود التجارية على إنتاج أفلام تشترط النهايات السعيدة في ختامها.

NOE

النو

هو مسرح الميلودراما اليابانية. وهو أحد أنواع المسرحية القومية في اليابان. معنى كلمة NOE بالإنجليزية هو CAPACITY،

أى مسرح الطاقة الفنية والقدرة العقلية، ومسرح (النو) هو أحد روافد الفروسية اليابانية بكل ثقافتها الممتدة من القرنين الرابع عشر والخمس عشر الميلاديين.

تتنمى درامات مسرح (النو) إلى الأصل الديني الذي كتبه رهبان الديانة البوذية BUDDHISM خصيصاً لهذا المسرح. ويسجل تاريخ المسرح الياباني أسماء الرهبان كان - أمى KAN - AMI (١٣٣٣-١٣٨٤م)، وابنه الراهب زا- أمى ZE-AMI (١٣٦٣-١٤٤٤م) وجهودهما في إخراج عروض النو اليابانية داخل الدير لأول مرة. لم تكن عروضاً منظمة بالمعنى المعاصر. فقد افتقدت التماثل والتناسق في الفن ASYMMETRY. كانت الجماهير اليابانية تواجه خشبة المسرح في يسار الخشبة دكة أو مصطبة TERRACE تتصل بيمين خشبة المسرح التي تمثل رواقاً مُعمداً عند مدخل المبنى على اليمين، يتم فيه تغيير ملابس وأزياء التمثيل.

تحتل الفرقة الموسيقية المصاحبة لعرض النو (وهي آلات من الفلوت والطبول) الجزء الخلفي من المصطبة. ولم يكن الديكور أكثر من شجرة التنوب FIR TREE المرسومة على ستار في المؤخرة (والتنوب هو الشجر المستعمل في أعياد ميلاد السيد المسيح).

لم تكن هناك شخصيات كثيرة. وفي العادة كانت هناك شخصيتان مسرحيتان. ويلعب الرجال دور النساء في العرض المسرحي. بطل دراما النو يحمل القناع المصنوع من الخشب، الذي يُلون بعد ذلك، واتسم القناع بالأسلوبية. كانت درامات النو قصيرة الزمن إلى حد ما. ويدخل في جزئها الثاني من العرض المسرحي الرقص والغناء بصورة غنائية فينارية في تعبير عن أفكار الشاعر الكاتب وفي عاطفية أو حماسية إلى حد الإفراط LYRIC وامتدت هذه

العاطفية أو الحماسية إلى الديالوجات المسرحية، التي خدمت الفكر الدينى والتعبدى في دراما النو.

أما اللغة المستعملة فكانت اللغة القديمة، التي ظهرت في الدرامات نثرا أو شعرا على السواء. في حفاظ على موضوعات شعبية مزمنة ومعروفة في التاريخ وفي الحياة اليابانية القديمة والغابرة، بما فيها الحب اليابانى القديم بطبيعة الحال، وحكاياته الخالدة (كما في قصة حب كندجى - GENDZSI)، وحكايات (سنويستا - SINTOISTA).

صعدت على المسرح في العرض المسرحى الواحد خمس مسرحيات من نوع النو. من بينها تتسلل الكوميديا بشخصيات المهرجين المسماة (كى أوجين - KIOGEN). وأخذت بقية المسرحيات القصيرة الطابع العاطفى أو التراجيدى.

ويبقى من درامات النو في العصر الحديث أكثر من مائتى دراما، تُقدم حتى اليوم كترات درامى يابانى.

إلا أنه يذكر أن مسرحيات النو قد اختلفت كثيرا من ساحة المسرح اليابانى. وبخاصة بعد مولد الدراما اليابانية المعروفة باسم (الكابوكى - KABUKI) في القرن السادس عشر الميلادى.

AESTHETICS

نوعيات جمالية (جماليات)

نقصد بالنوعيات الجمالية الأشكال المحددة والمختلفة في علم الجمال (الاسطاطيقا). ويدخل ضمن هذه الأشكال التصنيف والتنسيق، والتعريف بالقديم. كان تعبير علم الجمال يعنى التشریح للجمال في حد

ذاته، أو التراجيديا أو الكوميديا، وفي أحيان أخرى عنى التراجيكوميديا (بعد ميلادها طبعاً).

لفت تشارنيسافسكى النظر إلى أن "الجمال، التراجيديا، الكوميديا) هي العناصر الثلاثة من بين آلاف العناصر التي تصنع للحياة معنىً مُحدداً. وأنها هي القدرة على إعطاء كل الشاعر والمحاولات الإنسانية التي تُحرك قلب الإنسان".

إلا أن علماء الجمال الجدد لا يزالوا يبحثون في حقيقة النوعيات الجمالية في محاولات للتعرف على تقسيمات جديدة لهذه النوعيات بشكلها المعقد والصعب واضعين تحت المجهر عناصر البحث العلمي، وعناصر العظمة، الشذوذ، العادية، البطولة، الجذرية، الشجن، الشفقة وغيرها. فضلاً عن أن علماء الجمال الماركسيين لا يعترفون حتى بتعبير النوعيات الجمالية مفضلين استعمال تعبير (التصنيفات الجمالية) على كلمة النوعيات. كما أن بعض العلماء يطلق عليها (الخصائص الجمالية).

PERFORMANCES

نوعيات العروض

نعنى بنوعيات العروض نماذج المسرحيات. منذ العصر الإغريقي تكونت خلفية تاريخية لنوعيات العروض حددها المكان والزمان. وعالم نماذج المسرحيات هو عالم أغنى وأكثر ثراءً من عالم التكوين الأدبي".

تحددت نوعيات العروض داخل حقبات تاريخية وفترات زمنية معينة، كالكلاسيكية أو الرومانتيكية وغيرهما. ومن الطبيعي أن موقف

المجتمع قد ساعد على تحديد نوعية العرض المسرحي، وعلى إعطائه المناسبة أو الفرصة للعرض. واتضحت إلى جانب هذه المعالم وظيفة العرض وهدفه ووسيلته والعناصر الفنية التي يستعين بها كالتنكر والمهمات المسرحية الأخرى مثل الأزياء وفن الإضاءة.

هناك نوعيات من العروض المسرحية تتضمن في وظيفتها البحث عما وراء الكلمات والسطور. أو مناقشة فكر النص الدرامي. كما ارتبطت نوعيات عروض أخرى بالبداية بمقدمة تمهيدية أو مدخل درامي. ونوعيات ثالثة اختتمت بتذييل أو مشهد ختامي.

يستعمل برخت مثلا المدخل في بداية درامته (الإنسان الطيب من ستشوان). وهدف المدخل أو الخاتمة في الدرامات هو خلق العلاقة بين خشبة المسرح وصالة الجمهور.. بين الممثل والمتفرج، والمحافظة على هذه العلاقة بغية الوصول إلى التأثير الدرامي في المدخل، أو وداع المشاهد بالخاتمة بطريقة درامية فنية.

تعتبر (الكوميديا دي لارتي) كوميديا الفن من أبرز نوعيات العروض بارتجالها وشخصياتها النمطية المعروفة والتمثيل بشخصيتين أو أكثر بين استراحات الفصول. ومن النوعيات الهامة أيضا في تاريخ المسرح العالمي مسرحيات كريشنا الهندية، والقصص الفارسية.

إن أهم أنواع العروض وأوسعها انتشارا هي (الدراما). حيث نماذج حقيقية على خشبة المسرح، مادتها الإنسان، ووقودها الصراع الذي يقيمه الإنسان للوقوف في مجابهة الأفكار، التي تقود عادة إما إلى هلاكه وموت البطل التراجيدي - حسب رأي أرسطو، أو هروبه كليا من ساحة الحياة. إن سحق الإنسان هنا يعني أمرين. إما أن للمجتمع الحق في النهاية، وإما أن هذا الحق إلى جانب الإنسان صاحب وبطل الصراع الدرامي وحامله.

أما نوعيات العروض في المسرح التجريدي، فهي تحمل في طياتها كثيرا من الفلسفة ومن العدمية. وميلاد هذه العروض ونوعياتها وتطورها، بل وانحدارها لا ينبئ إلا عن غرابة تاريخية عديمة الأصل والجذور، حتى وإن بدت أسباب وجودها أمر طبيعي أو تاريخي.

ART BRANCH

نوعيات الفنون

نقصد بها التخصصات الداخلية للفنون. من الطبيعي أن هناك علاقة- من بعيد أو قريب- للفنون وبعضها البعض. لكن كل فن يبقى حافظا لخصائصه الطبيعية التي تميزه عن الفن الآخر وتخصه به وحده. فالفن التشكيلي تتعدد فروع المعرفة فيه، في الرسم، التصوير الزيتي، النحت، الزخرفة، الخزف والنسيج ... الخ. وفي فن الملاحم نعثر على تخصصات داخلية عنده نراها في الرواية، الرواية التاريخية، وكذلك الحال في فن القصة ناهيك عن فروع أكثر دقة مثل قصص الحيوان وحكاياتها وأشعارها ورواياتها، وهو ما يُعرف باسم (أدب الحيوانات). كما أن فن الأدب يضم في تخصصاته الشعر والنثر والغنائية والمرثية والدراما. وضمن تحليل النوعيات في الفنون نجد فن الرقص بتعدد مذاهبه واتجاهاته من القديم إلى الحديث.

نظريات نوعيات الفنون قديمة قدم الفكر الجمالي. فهي هذه النظريات التي حددت معايير ومقاييس علاقات الفنون بعضها ببعض داخليا وخارجيا. وأقدم الأبحاث النظرية موجودة عند أفلاطون في تقسيماته للفن وفروعه. مثل فصله فن المعمار عن الفنون الأخرى بحدود قاطعة وحادة معروفة. وكذلك تفضيله فن الموسيقى على بقية الفنون وربطه بفنون الشعر والرقص.

كما أن محاولات أرسطو في النظرية كانت ولا تزال هي الأساس العلمي للقاعدة بين الفنون المختلفة، وفي ارتكاز على السند والمحاكاة، وبدرجه خصوصية في الشعر والرقص والموسيقى ، وبدرجة ثانية في فنون النحت والتصوير .

ظلت سيادة هذه النظريات على الفنون قائمة وفي عصورها الذهبية الطويلة حتى القرن الثامن عشر الميلادي، باستثناء جهود نظرية القديس أوجستون AGOSTON زمن القرون الوسطى وفي فن الموسيقى لهوايته الخاصة بها. كما أن القديس توماس بنظرياته الخاصة في الموسيقى المسيحية الموثوقية هدم كل نوعيات الموسيقى الشعبية (للأسف الشديد!).

إلا أن عصر النهضة الأوروبي مع ذلك، يسجل تقعيدات وأسس جديدة لنوعيات شتى من الفنون سواء عند بتراركا PETRARCA أو عند ليوناردو دافنشى LEONARDO DA VINCI خاصة في عالم الفن التشكيلي. وكذلك في النحت على يد سليني CELLINI وعند فن التصوير في أعمال ميكلانجلو MICHELANGELO.

ولا يلاحظ ميلاد نظريات جديدة ذات قيمة في فترة الكلاسيكية المزدهرة (الجديدة) ونعنى بها فترة كورنى، بوسيه، بوالو، بوفون

P. CORNEILLE, J. BOSSUET, N. BOILEAU, G. L. BUFFON

تنتفض موجة النظرية في نوعيات الفنون مرة أخرى على يد الألمانى ليسنج G. E. LESSING قرب نهاية القرن الثامن عشر الميلادى في نظراته الجريئة التى هاجمت الشعر والتصوير وقواعدهما التى وازنتهما بالكلاسيكية. باعتبار أن الشعر هو حدث كذلك، وأن التصوير في الفن التشكيلي هو لحظة نتاج أيضا. وتمتد نظريات ليسنج إلى الدراما بقواعد دراماتورجيته المعروفة باسم (دراماتورجية هامبورج HAMBURGISCHE DRAMATURGIE) التى أخرجها كتابه

نظرية بين عامي ١٧٦٧، ١٧٦٩م. وفيها ينفي الوحدات الثلاث إلى غير رجعة وفي تعارض مع هذه الأشكال (الكلاسيكية). وهي نظريات فتحت المجال حقا لفكر أدبي حر غير مرتبط بالقديم، وغير منتم للأصول الإغريقية في نظرية الدراما. وهو ما يتفق فيه معه مستقبلا الفيلسوف كانط KANT في اعتباره تسيير نظم الفن بلا قاعدة تحكمية أو شرطية. وفي افتراض النية والقصد دون اللجوء عمدا إليها بنظرية ما. لأن الفن يكمن في مبدعه ولا يكمن في القواعد والنظريات. وفي ارتباط بدرجة كبيرة بالمتطلبات الطبيعية للفنون. كل فن بحسب متطلباته وحاجاته واحتياجاته وظروفه وبيئته.

يُكمل هجل HEGEL نظريات نوعيات الفنون برأيه الذي يتصم أعظم الفكر وأرقاه وأنبله. إذ يرى هجل مضمون الفن في الفضيلة، وشكل هذه الفضيلة. عمد هجل إلى شرح العلاقات المختلفة مضمون الفضيلة داخليا وخارجيا حينما تتعارض الفضيلة كمضمون مع الشكل كإطار لهذا المضمون. ومفسرا مولد الرمز أو تواجده في مثل هذه الأحوال. كما شرح أيضا (الشكل التوافقي) للمضمون والشكل معا، وما يفصيان - من جرائه - إلى التقليد أو (الشكل الكلاسيكي) بحسب تعبيره.

NORMAN BEL GEDDES

نورمان بل جديز

من مواليد أدريان ADRIAN في ٢٧/٤/١٨٩٣م، والمتوفى في نيويورك NEW YORK في ٨/٥/١٩٥٨م. مهندس ديكور أمريكي. بعد انتهاء دراسته التشكيلية بدأ تصميم المناظر والديكورات للمسرح في عام ١٩١٦م في لوس أنجلوس LOS ANGELES.

حقق جديز شهرته العالمية في المسرح عندما صمم ديكورات مسرحية (المعجزة MIRACLE) التي أخرجها المخرج النمساوي ماكس راينهاردت MAX REINHARDT (١٨٧٣ - ١٩٤٣م). فقدم حلاً عصرياً وتقنيًا جميلةً عكست على قيمة العرض المسرحي. كما صمم ديكورات مسرحية دانتي الليجييري DANTE المعنونة (الكوميديا الإلهية - DIVINA COMMEDIA) لكنه لم يتحقق تنفيذ المسرحية على خشبة المسرح.

تمتاز تصميماته بالبساطة الموصلة إلى الهدف في مباشرة (وتعبير المباشرة هنا لا يعنى المباشرة الخالية من الفنية في المسرح). كما تنتمي أعماله إلى التيار التجديدي على خشبة المسرح.

نيكولاى بافلوفنش أخلبكوف

NYKOLAJ PAVLOVITCH OHLOPKOV

(١٩٠٠/٥/١٥ - ١٩٦٧/١/٩م). ممثل ومخرج ومُنظّر مسرحي سوفييتي. من مواليد مدينة إركوتسك IRKUTSK. حائز على جائزة الدولة. عمل ابتداءً من عام ١٩١٧م مصمماً للديكور المسرحي في مسرح إركوتسك. ثم تحول إلى التمثيل والإخراج بعد إخراجه لمسرحية ماياكوفسكى المعنونة BUFFO MYSTERY. ترسله الدولة إلى موسكو لدراسة فنون المسرح. يتلمذ على يد مايرهولد ويُمثل بعد ذلك في مسرح أستاذه.

في عام ١٩٣٠م يصبح مديراً فنياً للمسرح الواقعي. ويظل هناك حتى عام ١٩٣٧م. يقدم في تلك الفترة مسرحاً عريقاً بالإخراج

المسرحى. ومن عام ١٩٣٨ حتى عام ١٩٤٤م يعمل في مسرح فاختنجوف . وفي عام ١٩٤٣م يكون قد أصبح مخرجا أول لنفس المسرح.

أقام أخلبكوف نظريته المسرحية على إعادة فكرة (الأعياد الشعبية). اشتغل بالدرامات الكلاسيكية، وبمختلف منابعها ومصادرهما ، ترك بعض الدراسات النظرية في المسرح.

نيكولاي بافلوفيتش أكيموف

NYIKOLAJ PAVLOVITCH AKIMOV

(١٩٠١/٤/١٦ - ١٩٦٨/٩/٦م).

نيكولاي بافلوفيتش أكيموف، مخرج مسرحى ومصمم أزياء وديكورات سوفيتى.

بدأ حياته مصمما للديكور في مسرح فاختنجوف، ثم انتقل للعمل في مسرح الفن بموسكو . أول عمل أخرجه للمسرح (هملت) شيكسبير في عام ١٩٣٢م على مسرح فاختنجوف. يعمل مديرا فنيا للمسرح الكوميدي في ليننجراد في الفترة من ١٩٣٥ حتى عام ١٩٤٩م.

تميزت أفكار الإخراج عنده بالجرأة البالغة والخيال الثرى، في بحث دائم عن شكل FORM من أشكال التأثير الفعال على الجماهير . وقد حارب أكيموف كثيرا لتعديل خطة الريبورتوار في المسرح الليننجرادى، من أجل الأمتل والأقوى تأثيراً وفعالية. نخطط للريبورتوار كوميديات وساتيريات كان هو نفسه مولع بها شخصيا. وقد صادف منهج إخراج صدى في نفوس الجماهير . كما تعرض نفس منهجه هذا لآراء نقدية كثيرة.

يترك المسرح وحياته في عام ١٩٥٠م، ثم يعود مرة أخرى إليه بعد خمس سنوات. وقد درس أكيوف في أواخر حياته في المدرسة العليا لفنون التمثيل في ليننجراد مادتي الإخراج المسرحي والديكور المسرحي.

أهم المسرحيات التي قام بإخراجها:

١- الظل.

٢- التنين DRAGON (نسبة إلى هتلر).

٣- معجزة كل يوم.

٤- رجل استراتفورد.

٥- دون جوان DON JUAN.

نيكولاى جافريلوفتش تشارنيسافسكى

NIKOLAI GAVROLIVITCH TCHARNISEVSKI

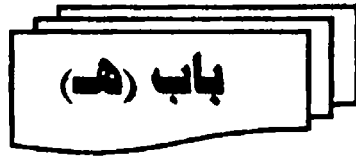
(١٨٢٨ - ١٨٨٩م)

عالم اجتماعى روسى، ناقد وصاحب نظريات في الآداب. آراؤه تُشكّل تحديدات هامة لمعالم المادة في الفن. وهو يرى أن الجمال فى الفن ليس كل أهداف الفنون أو متطلباتها كما ينادى بذلك تيار الفن للفن. يذكر تشارنيسافسكى " حقيقة أن الإنسان موجود، والجمال ما هو إلا أحد إبداعاته. والأحداث الإنسانية تحتوى بالضرورة على جهود الإنسان، حتى ولو كان هذا الإنسان متحيزا لشيء من الأشياء. وعلى هذا، لا أعتبر أن الفن هو حصيلة أو نتاج الجهد الجمالى الذى يستهدفه الإنسان. بل هو حصيلة جهود أخرى وقوى وتأثيرات مجتمع، في معطيات الإنسان نفسه".

حددت نظرياته هذه طرق البحث عن الجمال، وكشفت عما يحويه من وجهة نظر (المادية) " فالشيء الجميل جميل بقدر ما نراه نحن جميلا، والحياة جميلة من وجهة نظر فرد بقدر ما يتمتع به فيها من جمال وراحة". أن أهم ما أحدثته نظريات تشارنيسافسكى في علم الجمال، هو أن الطبقات بوجه عام تختلف في نظراتها الجمالية للأشياء. وهو ما يُوصل إلى أن قراراتها وأحكامها بالنسبة للجمال تصبح متفاوتة، وإلى حد بعيد ... أي أن الجمال عندها يصبح جمالا أيديولوجيا مناسباً لتفكيرها.

إلا أنه يعود فيقرر أن الأهميات في الفن هي نتاج الحقيقة والواقع. ثم يشرح هذا الواقع ويوضح الحقيقة. ويدلف في النهاية إلى الحكم الذي يجب أن يحتويه المضمون الفني في نهاية المطاف، عن العالم وأحواله والمجتمع وظروفه. وهو ما قرّبه في بعض النقاط المثارة- من عناصر الواقعية النقدية.

يعترض تشارنيسافسكى على تيار الفن للفن L'ART POUR L'ART مؤكدا ضرورة انتماء الفنان إلى خط فكري معين، يُوصله إلى خدمة شيء معين لأناس معينين. حتى ليصبح تعبير الفن للفن مساويا لتعبير الفن الفارغ.



HARLEY GRANVILLE - BARKER هارلى جرانفيل باركر

من مواليد لندن LONDON في ٢٥/١١/١٨٧٧م، والمتوفى في باريس في ٣١/٨/١٩٤٦م. ممثل ودرامي ومخرج مسرحي إنجليزي.

بدأ مهنة التمثيل في عام ١٩٠٠م في دراما برناردشو
(كانديدا - CANDIDA). بعد التمثيل بدأت صداقته الشخصية مع الكاتب
الإيرلندي جورج برناردشو GEORGE BERNARD SHAW
(١٨٥٦ - ١٩٥٠م). وامتدت العلاقة إلى الدرامى وليثم آرشر
WILLIAM ARCHER وزملائه من الدراميين الداعين إلى حركة
التجديد في المسرح الإنجليزي.

يؤسس باركر مع آرشر منهاجا للمسرح القومى الإنجليزي،
يرسما فيه خطة المسرح المستقبلية وطريق تطوره. وامتد المنهج ليضع
في اعتباره أيضا المسارح الإنجليزية المجاورة، والتي كانت تعمل في
الساحة المسرحية آنذاك، لكنه لم يقدر التنفيذ للبرنامج.

يدير باركر مسرح البلاط COURT THEATRE في الفترة من
عام ١٩٠٤ إلى عام ١٩٠٧م. وقد استطاع في فترة إدارته تغذية
ريبرتوار المسرح بمختلف الاتجاهات الأدبية والدرامية والفنية بتنوع
العروض والدرامات في الريبرتوار من الإغريق (يوريبيديس) إلى
الطبيعية (هاوبتمان) وحتى برناردشو وجون جالزورثى JOHN
GALSWORTHY (١٨٦٧ - ١٩٣٣م).

حدم مسرح باركر وإخراجاته المسرح الإنجليزي، وحقق له
مستوى راقيا وسط مسارح القرن العشرين. لم يتخلف باركر عن
التجديد. فقدم درامات شيكسبير بالرؤية المعاصرة المقبولة عند جماهير
سنوات العشر الأولى في القرن العشرين. ديكورات إيحائية بعيدة عن
الثقل والنقل الجامد، بساطة في التعبير المسرحى، وأسلوب غير مُحيرة أو
معقدة. وضمن بأسلوب إخراج العصري لحظات التماسك والترابط بين
المُشاهد والممثل من بداية العرض إلى نهايته.

توقف باركر لفترة عن مزاولة التطبيق في المسرح
(الإخراج المسرحى) وتفرغ للكتابة الدرامية وللنقد والدراسات بعد

الحرب العالمية الأولى. وفي هذه الفترة كتب دراساته عن شيكسبير ..
PREFACES TO SHAKESPEARE (مقدمات إلى شيكسبير).

HAROLD CLURMAN

هارولد كلورمان

مخرج مسرحي أمريكي، من مواليد نيويورك NEW YORK في
18/9/1901م. درس على يد جاك كوبو في باريس. ثم يعين
دراماتورج ومساعدًا للإخراج في مسرح جيلد GUILD الأمريكي ابتداءً
من عام 1922م في عام 1931م يؤسس بالاشتراك مع زميله المخرج
الأمريكي لى استراسبرج LEE STRASBERG (17/11/1901م)
جماعة الفن المسرحي شريل كراوفورد CHERYL CRAWFORD في
مسرح الجماعة GROUP THEATRE الذي ظل مسرحًا يخدم فن
التمثيل الواقعي الأمريكي العصري حتى عام 1941م.

عمل هارولد كلورمان بأسلوب مدرسة الروسي ستانسلافسكي
في التمثيل. وعلى هذا الأسلوب يُخرج أعمال الدراميين الأمريكيين:
١- (آرثر ميللر - الكل أبنائي)

A. MILLER, ALL MY SONS

٢- (يوجين أونيل - رغبة تحت شجرة الدردار)

E. O'NEILL, DESIRE UNDER THE ELMS

٣- (تينيسي وليامز - هبوط أورفيوس)

T. WILLIAMS, ORPHEUS DESCENDING

كتب كتابين في الدراما.. هما:

THE FERVENT YEARS

١- سنوات التوهج

٢- قصة مسرح الجماعة

THE STORY OF THE GROUP THEATRE

أصل الكلمة الفرنسية AMATEUR .. أى ضد كل ما هو احتراف أو تخصص دقيق. عادة ما تكون الهواية لفن من الفنون. والهاوى هو المالك لموهبة من المواهب يزاولها بالتجريب أو التنفيس. الفنان الهاوى هو الذى يزاول هوايته بطريقة حرة، تشبه شكل الاحتراف في الفن (تشبهه فقط) .

عُرف التعبير (هاوى) أول ما عُرف في الفن التشكيلي وفي فن العرض. (فن العرض هو ما يقوم به شاعر أو ممثل بمفرده ليملأ به عن طريق إلقاء بعض الأشعار أو تمثيل بعض المشاهد التمثيلية المنفردة مدة ساعتين على الأقل من الزمن ..هى (زمن العرض المسرحي).

(١٨٦٣/٧/١٩ - ١٩٣٤/١/١٥) مؤلف درامى ومخرج مسرحى وناقد مسرحى نمساوى. عمل في سنتى ١٩٠٦، ١٩٠٧م مخرجا مسرحيا في المسرح الألمانى DEUTSCHES THEATER. ثم يعمل لمدة ستة سنوات ما بين ١٩١٢، ١٩١٨م في سالسبورج SALZBURG. بعد ذلك يعين في وظيفة (دراماتورج - DRAMATURG) في المسرح القومى النمساوى المُسمّى (بورج - BURGTHEATER). كتب باهر في النقد المسرحى، ونُشرت دراساته في فيينا وميونخ. يعتبره الألمان واحدا من أهم نقاد المسرح الألمان.

بدأ حياته نصيراً للطبيعية، ومؤيداً لرجال المسرح الطبيعيين من أمثال أوتوبراهم OTTO BRAHM (١٨٥٦-١٩١٢) وأرنو هولز ARNOLD HOLZ ومشاركاً معهم في نشر المذهب الطبيعي في المسرح عبر دورية (فرى بيهن FREIE BÜHNE) التي احتضنت كل محاولات المسرح الطبيعي. لكنه كان أول المرتدين عن المسرح الطبيعي بعد ذلك، بل والمناهضين لانتشاره. جمعَ مقالات نقدية عن مسرحيات وعروض مسرح بورج النمساوي، ونشرها عام ١٩٢٠م بعنوان (مسرح بورج -BURGTHEATER). وفي عام ١٩٦٣ تتكون في النمسا جماعة تحمل اسمه.

COMICALITY

الهزلية

المقصود بالهزلية، هو المسرحية التي تتضمن عناصر هزلية مضحكة تبعث الضحك في نفوس الجماهير. بالنسبة للتكوين الفني للهزلية، فإنه يتركب من المفارقات والتعريفات المفاجئة الحادة في العمل المسرحي، ومن نتائج الأضداد القوية. مثل الذكاء الذي يُخفى تحت جلده الغباء (كما في دراما جوجول GOGOL المفتش العام). فبينما يتصرف أعيان البلدة التي يزورها المفتش أمامه بكل الحذر، ونقصد بالمفتش العام الشخصية البديلة لها، فإن الهزلية تكشف كل مقاصد هذه الجماعة الغبية بلا شك .

والدراما الساتيرية هي أفدع أنواع الهزلية. أشهر مؤلفي الهزلية في تاريخ المسرح العالمي الدرامي الإغريقي أرسطوفانيس ARISZTOPHANÉSZ والفرنسي بيير أوجستين كارون دي بومارشيه PIERE- AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS (١٧٣٢ - ١٧٩٩م).

تعتمد المسرحية الهزلية في مواقفها على سوء التفاهم في المواقف المسرحية، وعلى الصدفة العابرة التي تثير الضحك. والمتفرج يكون على علم بأحداث تكون غائبة عن الشخصيات المسرحية، فيتنبأ المتفرج بالنهايات التي تدفعه إلى الضحك والهزل. وشخصيات الدرامات الهزلية تحتاج إلى درجة عالية من فر التمثيل (البخيل أرباجون HARPAGON) في دراما موليير المعنونة (البخيل L'AVARE)

HENRI BERGSON

هنري برجسون

(١٨٥٩ - ١٩٤١م)

فيلسوف فرنسي، تميز بأفكاره شديدة الغرابة رغم الصدق والفراسة اللتين تتضحان فيها. يُخفّض ويُنقص برجسون كثيرا من عقل الإنسان ويخُط من النظرة العلمية لديه. فيرفض لذلك معرفة الإنسان بالعالم، كما لا يثق في قراراته أو تصميماته، ولا يرتاح كثيرا إلى أرسطقراطيته، أو أخلاقه شديدة التدين.

ينبع برجسون في فلسفته هذه، من أن الإنسان يتقرب من الحقيقة أو يحاول تقربها إليه عن طريق طريقتين لا ثالث لهما. الطريق

الأول حين يُسطح ثراء وخصوبة الحقيقة من أجل البحث عن أهداف علمية في الحياة عن طريق التجريب أو التدريب. والطريق الثاني عندما يتعامل الإنسان مع الفن بمجمل نظرياته العميقة بطريقة التدريب والتمرين، فيُحطم بذلك حدود وتحديات الفنون عندما يستعمل الفراسة وغيرها لتصبح القاعدة في علوم الفنون. ومعنى ذلك إعطاء الفرصة لصدق الحس والتخمين للتأثير على صياغة التكوينات الفنية.

تنتمي نظرية برجسون إلى الحقبة الطليعية، بل وتستند إلى نظرياتها أيضا. وبخاصة في مجال الزمن. فهو حقيقي مرة، ونفسى عدة مرات أخرى.

لعل نظريته الأخرى (الضحك) من أشهر نظرياته الفلسفية التي تركها لنا. والنظرية تقوم على الآلية (AUTOMATISM) أو الإجرائية بمعنى أن يكرر الفنان الممثل تعبيرا واحدا معينا عدة مرات حتى ينتزع الضحك من الجماهيره بطريقة ميكانيكية.

لقد أثرت أفكار هنري برجسون في تيارات القرن العشرين رغم غرابتها، وخاصة بين الطبقات المتوسطة. ثم امتدت هذه الأفكار لتحتل التيار العصري، بل والوجودية أيضا.

HONORÉ DE BALZAC

هونورى دو بلزاك (أونورى)

كاتب فرنسى، ومن أحسن أدباء القصة الواقعية في القرن التاسع عشر الميلادى.

يحفظ تاريخ علم الجمال هذه المناقشات والنزاعات التي قامت

بينه وبين هنرى بيل استاندال HENRI BEYLE STENDHAL

(١٧٨٣-١٨٤٢م) حول الواقعية الفرنسية و الواقعية النقدية. وهى مناقشات عالجت كيفية الواجبات الفنية في الواقعية وأعمال وجهود الواقعيين في استغلال الآداب الرومانتيكية السائدة لصالح الأدب الواقعي. وهو ما أدى ببلازك إلى نقد ستاندال في تمسكه الحرفي بأساليب القرنين السابع عشر والثامن عشر الميلاديين في تكويناته ونماذج الشخصيات عنده.

ومع ذلك، فإن بلازك نفسه- رغم عظمته الواقعية- لم يكس بمسطيع أن يتخلص تماما من الرومانتيكية، رغم أنه واحد من أكبر دعاة القصة الواقعية. فأسلوبه الأدبي وكتاباتة السياسية يتضح فيهما تغلغل الخط الرومانتيكى القديم، في الوقت الذى كانت رومانتيكية ستاندال تكمن في التكوين الفنى عنده.

HIPPOLYTE TAINE

هيبوليت تين

(١٨٢٨-١٨٩٣م)

مؤرخ وفيلسوف وعالم جمال فرنسى. رائد الفن الايجابى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى. بحث تين فى تطور الثقافة وسبل تقنياتها. وهو يؤيد أن الثقافة الفكرية تتعرض لتأثيرات ثلاثة هى النوع (يقصد النوع البشرى)، الأحوال الاجتماعية (الظروف)، الزمن التاريخى.

والتكوين الفنى- من وجهة نظر تين- هو نتاج الأحوال والظروف والملابسات. وهو المتأثر بالضرورة بالعلاقات الأخلاقية والثقافية والاجتماعية السائدة والمنتشرة من حوله.

أعظم أعماله الفكرية كتاب فلسفة الفن - LA PHILOSOPHIE
DE L'ART كتبه ما بين سنوات ١٨٦٥، ١٨٦٩م.

HELENA WEIGEL

هيلينا فايجل

ممثلة نمساوية، من مواليد فيينا في ١٢/٥/١٩٠٠م. والمتوفاة في
سبعينيات القرن العشرين. حاصلة على جائزة الدولة القومية. هي زوجة
الدرامى الألماني برتولت برخت BERTOLT BRECHT
(١٨٩٨/٢/١٠ - ١٩٥٦/٨/١٤م).

بدأت فايجل حياتها الفنية في مدينة فرانكفورت FRANKFURT
AM MAIN في عام ١٩١٩م، وفي عام ١٩٢٣م تصبح واحدة من
أعظم ممثلات أكبر المسارح الألمانية في برلين (ستاتس STAATS،
مسرح الدوتيش الألماني DEUTSCHES، مسرح فولكس بيهن
VOLKSBUHNE THEATER). وسط هذه المسارح عثر عليها
برخت، وتزوج منها في عام ١٩٢٨م. تعاقد الاثنان (فايجل وبرخت)
على إقامة معاهدة الفن والحياة معا. كان عرض (الأم MATY)
لجوركي بدء حياة الكفاح السياسى عند تمثيل الدراما عام ١٩٣٢م من
إعداد برخت. تسافر مع زوجها هربا من بطش الهتلرية، لتمثل كل
درامات برخت في المنفى. وتلمع في دراما (الأم كرار أو أسلحة الأم
كرار)

DIE GEWEHRE DER FRAU CARRAR

تقود هيلينا فايجل مسرح البرلينر انسامبل.

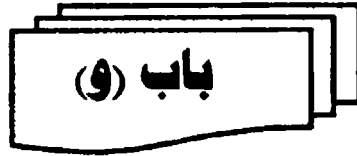
الهيئة العالمية للمسرح

I. T. I

I. T. I هو الاختصار للتعبير الفرنسي لاسم الهيئة العالمية للمسرح INSTITUT INTERNATIONAL DE THEATRE أو كما يطلق عليه باللغة الإنجليزية INTERNATIONAL THEATRE INSTITUTE تأسست هذه الهيئة عام ١٩٤٧م لتتبع مؤسسة اليونسكو الدولية U. N. E. S. C. O. ومهمتها إقامة علاقات وروابط ومهرجانات فنية عالمية ودولية. والدول المشتركة في هذه الهيئة تؤسس مكتبا محليا بها ينظم قواعد هذا الاتصال. وصل عدد الدول المشتركة في هذه الهيئة عام ١٩٦٨م إلى ٤٨ دولة أوروبية وعربية وآسيوية وأمريكية وقد زادت هذه الدول في الوقت الحاضر.

وتقيم الهيئة العالمية للمسرح مؤتمرا دوليا كل عامين اثنين، تستضيفه إحدى الدول المشتركة. وللهيئة دورية متخصصة تصدر كل ثلاثة شهور باللغتين الإنجليزية

WORLD THEATRE، والفرنسية THÉÂTRE DANS LE MONDE



ACTING WORK

واجبات التمثيل

ليس المقصود بالتمثيل هنا (فن التمثيل) لكن المقصود هو الإعداد لواجبات الممثل حيال دور معين. والواجبات تعنى كل صغيرة وكبيرة في الدور التمثيلي.. أي تفصيل الدور إلى مراحل، والمراحل إلى حبات فكرية. وذلك لسلامة اختيار الأسلوب المناسب، والأداء

المتناسق مع صف طويل من الأساليب والحبسات، وربطه بالحدث المسرحى وظلاله وأفاقه. حتى يستطيع الممثل- باستعماله لمحصلات هذه الذخيرة الفكرية والفنية- الوصول إلى مشارف ومفاتيح الشخصية المسرحية التى يؤديها، والتعرف على (شكلها) وسط المواقف، والأخذ علما بتطوراتها بين كل مشهد ومشهد.

REALISM

الواقعية

أصل الكلمة باللاتينية REALIS . والواقعية هى إحدى المراتب الفنية العالية من وجهه نظر الجمالية الماركسية لخدمتها الواقع الحى المعاش فى عكس دقيق للأمور. وهم يصفون المضمون والشكل بنعت الواقعية إذا ما اهتم بالدرجة الأولى بحقائق ومشكلات المجتمع وخطوطها الرئيسية، وإذا ما عكس الفن الواقعى الوعى الاجتماعى لتتوير المواطنين. وهو ما يعتبرونه الفن العصرى المواكب لمجتمعاتهم. إن إبراز المشكلات عند الفنان الواقعى يستهدف تقدم الإنسان ومحاولة إيجاد الحلول لمشكلاته داخل إيقاع العصر الرهيب ، وبطريقة واقعية بعيدة عن أحلام وخيالات الرومانتيكية، للعثور على حلول مباشرة واضحة المعالم لا تقبل الشك أو التأويل، بما يحقق فى نهاية الأمر (وجهة نظر) تركز على الواقع التحليلى.

وطبيعى أن تلتزم كل هذه المقدمات للفن الواقعى، بالبحث عن شكل واقعى معادل لدرجة وقوة المضمون ، وفى غير شذوذ أو انحراف عنه.

وهي المعروفة باسم (الواقعية الأولى)، أو الواقعية البسيطة. وهي أولى مراحل وحقب الواقعية، والتي اهتمت أول ما اهتمت بالشمولية والعمومية وفي مباشرة واضحة فاضحة بسيطة الشأن، مستهدفة عكس الواقع العام في غير اهتمام كبير بوعي وفلسفة النظرية. عرف اليونانيون القدامى هذا النوع من الواقعية، وكذلك الرومان من بعدهم. ويتضح ذلك في مركزتهما الإنسان داخل الحياة الثقافية لديهم، واعتبار ذلك أقصى وأرقى ما يمكن تقديمه للتعبير الفني. وحيث كان الجمال في درجة لا يمكنه فيها الافتراق عن قيمة المبادئ أو قيم الأخلاق الفاضلة. بمعنى أن قيمة الجمال كانت تكمن في قيمة المبادئ والفضائل ذاتها.

وهي نظرة منعت التعمق في شخص الإنسان أو تحديد معالمه تماما. بحكم استئساد الأسطورة القديمة. وهو ما أفسح المجال لنمو الواقعية البدائية آنذاك. وهو كذلك ما يتوافق مع نظرة الفيلسوف هجل HEGEL في تسميته للديانة الإغريقية باسم (الديانة الفنية)، اعترافا منه ببزوغ الفن عندهم من ديانات ديونيزوس وزملائه وعباداتهم المعروفة. تعمل الأساطير القديمة في اليونان كإلياذة والأوديسا على إيجاد عالمين غريبين. ففي عالم آلهة الأولمب نرى القوانين والعقابات الإلهية هما مصدر الحركة والواقع، وهما أيضا مصدر القوة والبأس. ويتحدد العالمان الغريبان في مشاعر الفرد وفي أسباب ضياعه، حيث تلعب عناصر الرغبة وشهوة الحكم والغيرة دورا كبيرا.

بدلنا التاريخ اليوناني القديم على أن التطور بعد ذلك قد غير من هذه النظرة تجاه الإنسان. حيث يتبع التطور إبراز الإنسان، ووضعه في

نقطة الارتكاز (خاصة في شخصيات يوربيديس)، حينما ضرب الشعراء عرض الحائط بعذابات (برومثيوس مقيدا) ولعناته على الآلهة وأحكامهم .. تلك اللعنات التي لم تكن تجد لها شفيعا للقضاء عليها أو حتى التخفيف من حدتها. لقد بدأ هذا التطور بظهور الحدث نابعا من الشخصية المسرحية وليس كما كان قبلا منطلقا من حكم الآلهة، كما حكمت نبوءة دلفى القائلة على (الملك أوديب) عند سوفوكليس بأن يقتل أباه ثم يتزوج من أمه لينجب منها أطفالا. وأن يفقأ عينيه بدبابيس شعر مليكته أمه وزوجته جوكاسته عندما يعرف حقيقة ما قررتة آلهة اليونان بشأنه، ومنذ بداية المسرحية.

وهي نفس الواقعية البدائية التي سيطرت على مقادير الفن التشكيلي وعاصرته، وبنفس الشكل المغرق في تعاليم الأساطير والديانات القديمة والشرقية. فما لبث أن انصرف النحاتون عن نحت تماثيل الآلهة إلى البشر العاديين والرياضيين ورجال الدولة مثل ميرون بوليكليتوس MÜRON, POLÜKLEITOS. أما في القرون الوسطى فلم ينج الفن من تبعيته للديانة إلا في عهد البابا جارجاي الكبير. إذ ظلت الصراعات القديمة تتجدد خلال تلك القرون المظلمة .

ثم تجدد الصراع مرة أخرى ضد الفن الأسطوري مع انبثاق عصر النهضة الأوروبية، حتى رغم إعلان كل من جيوتو ودانتى GIOTTO, DANTE إلى إحياء الأسطورة وفنونها من جديد. وهي مرحلة قادت دون أدنى شك إلى الطور الثاني للواقعية، والمسمى بالواقعية النقدية فيما بعد.

وبالنسبة للأدب ، فإن الواقعية الفطرية الأولى - التي نحن بصددتها - قد جاءت بنوع (البيكاريسك PICARESQUE) وهو نوع من المسرحيات يصور حياة المغامرين والمتشردين في سلسلة من أحداث مروعة. وعرفت كذلك أنواع مجاورة أخرى مثل

(المانيريزم MANIERISM) وهو نوع أدبي اشتهر بالتكلف والتصنع والصنعة الأدبية ، وتيارات أدبية أخرى مثل الباروك والكلاسيكية الجديدة.

ما تزال الواقعية البدائية طويلة العمر مُعمرة تعيش حتى وقتنا هذا ، لكن بطريقة وشكل آخرين.

NEOREALISM

الواقعية الجديدة

تيار في فن الشريط السينمائي، بدأه المخرجون الإيطاليون عقب الحرب العالمية الثانية بدافع من كراهيتهم للنازية والفاشية وسياساتها الفكرية والثقافية.

سادت الواقعية الجديدة لعشرين عاما في إيطاليا وأوروبا. تتميز خصائصها الأساسية في بساطة التعبير، وخلوه من التعقيدات الفنية، وإبراز الإنسان وسط فقره المدقع من جراء الحروب، خاليا من الماكياج والتزييق والزينة، خاصة بعد أن مكنوه من وضعه في نقطة الارتكاز في الفن.

عمدت (الواقعية الجديدة) إلى نقد المجتمع نقدا مُرأ، عن طريق إبراز السعادة اليومية جنبا إلى جنب التراجيديات اليومية التي كانت تزخر بها حياة ما بعد الحرب الثانية. ويمثل عالم الشكل في الواقعية الجديدة الطبيعة وغرابة الظروف وعلاقات الناس بالحياة الواقعية التي يعيشونها.

أبطال هذه الموجة من السينمائيين روسيليني، دي سيكا، فيسكونتي، جرمي

R. ROSSELLINI, V. DE SICA, L. VISCONTI, P. GERMI

إلا أن تيار (الواقعية الجديدة) يضعف في بداية الستينيات نتيجة دخول العواطفية في رسم الشخصيات البسيطة والضعيفة، وتغير لغة الشكل نتيجة طبيعية لتغير إيقاع العصر الحديث.

ظهرت الواقعية الجديدة في الأدب في حدود ومساحات ضيقة جدا ومحدودة. لكنها ظلت - في الأدب- كمحاولات جاءت على يد الإيطالي فاشكو براتوليني V. PRATOLINI وحده.

CRITICAL REALISM

الواقعية النقدية

شكل من أشكال التعبير الفني ظهر في الطور الثاني لحركة الواقعية. وقد غيرت الواقعية النقدية من الواقعية الفطرية الأولى (السادجة) عندما عجزت بمكوناتها البدائية عن مد يد المساعدة لتطوير الطبقة الوسطى.

استهدفت الواقعية النقدية وضع الثقافة والفن على مستوى واحد مشترك، في استعمال للنظرة التاريخية العلمية، وتقريبها قدر الإمكان إلى الوعي الذاتي للفرد. فإذا ما استدعى الأمر مثلا إبراز قبيلة من عهد هوميروس العظيم (في العصر اليوناني القديم)، فإن هذه النظرة التاريخية كانت تلح على الواقعية النقدية باستعمال الديناميكية الداخلية آنذاك.

والواقعية النقدية هي فن الطبقات الوسطى لاحتوائها على النقد الذاتي لطبقتها وأفرادها. وللمحافظة - من زاوية أخرى- على الدرجة العالية من الوعي ... هذا الوعي الذي كان يمثل أحد أهم العناصر في تركيبها الفني. والملاحظ أن الواقعية النقدية لم تقض قضاء نهائيا على

عناصر الواقعية الفطرية الأولى السابقة في المضمون والشكل والنموذج والنمط لتعيد تشكيلها وصياغتها من جديد.

رفضت الواقعية النقدية كل أشكال التعبير الخيالية. وهى ما كانت شكلا عاديا ملموس الظهور في الواقعية الساذجة. وبلغت الواقعية النقدية قمة انتصاراتها لمذهبها بعد الثورة الفرنسية عندما استقرت قواعدها.

وهى تظهر في إنجلترا في أعمال الاسكتلندي والتر سكوت في القرن الثامن عشر الميلادي W. SCOTT. وفي روسيا عند جوجول GOGOL، وفي ألمانيا في أعمال كيلر KELLER وقد حافظت على مكانتها حتى أيام انتشار الرومانتيكية.

وفي القرن العشرين نكتشف امتدادات الواقعية النقدية عند مارتن دى جارد، توماس مان، جورج برنادشو R. MARTIN DU GARD، TH. MANN, SHAW. ونفس التأثير تصنعه الواقعية النقدية في الفنون التشكيلية عند دومبييه، سيزان فان جوخ H. DAUMIER, P. CÉZANNE, VAN GOGH تمتد عناصر الواقعية النقدية (قديمًا) في عادات الشعوب وهو ما نراه عند الأسباني جارسيا لوركا، بارتوك بيلا F. G. LORCA, B. BARTOK الأول في دراماته والثاني في موسيقاه المجرية الشعبية. كما نلمح نفس هذه العناصر في درامات الانجليزى جون جالزورثى JOHN GALSWORTHY (١٨٦٧/٨/١٤ - ١٩٣٣/١/٣١م)، وفي أدب الحركة العمالية. تُفسح الفاشية، ومن بعدها الحرب العالمية الثانية مجالًا واسعًا لتطويع تيار الواقعية النقدية وتنهال الأعمال الأدبية على مختلف أنحاء العالم تأليفًا (دورينمات- زيارة السيدة العجوز)، (ألبرتو مورافيا- امرأة وابنتها)، (أغلب قصص هامنجواي)، (آرثر ميللر - ساحرات سالم أو البوتقة).

F. DÜRRENMATT, A. MORAVIA, E. HEMINGWAY, A. MILLER

تظهر الواقعية في العصر الحديث في أعمال الدرامي بيتر فايس، والسينمائيين دي سيكا، فيسكونتي، شارلي شابلن، أورسون ويلز، فيليني

P. WEISS, DE SICA, L. VISCONTI, CH. CHAPLIN, O. WELLES, F. FELLINI.

SOCIALIST REALISM

الواقعية الاشتراكية

تُعتبر الواقعية الاشتراكية- من وجهه نظر الآداب الاشتراكية- هي المرحلة الثالثة لظهور الواقعية.. بعد الواقعية البدائية والواقعية النقدية.

يستهدف التيار الواقعي بكل أنواعه معرفة الواقع بالمجهر والعين المكبرة، والرفع من مستوى الفرد. حتى وإن لم تظهر هذه المحاولات في المراحل المبكرة عند الواقعية البدائية الأولى.

تعتمد الواقعية الاشتراكية على صدق التعبير عن العصر والمجتمع والطبقة (المقصود هنا هو طبقة العمال والفلاحين- الشغيلة). وفي استمرارية ودون قيد أو شرط. وهذا الطريق يقود الواقعية الاشتراكية إلى البحث في تغييرات المجتمعات وتطوراتها، وانتقال طبقاته من مستوى معين إلى مستوى أفضل، أو سقوط طبقات مثل الرأسمالية أو البراجوازية نتيجة ميلاد طبقة العمال والفلاحين. ترى الواقعية الاشتراكية أنه بدون التعرف على كل هذه القضايا ومعرفة لها لدى الفنان، فإنه سيكون عاجزا بالضرورة عن تكوين التكوين الفني

الملائم لشعبه وناسه ومجتمعه. وتذهب الواقعية الاشتراكية إلى أبعد من ذلك عندما تتأثر بالفلسفة الاشتراكية التي تنادى بتغيير الواقع وعدم السكوت عليه. ومعنى ذلك أنها لا تكفى بالتغيير الفنى، بل تنادى بتغيرات اجتماعية في جذور وأساس المجتمعات. وما هو نفس فلسفة الكاتب الاشتراكي الألماني برتولت برخت.

يعتق هذه النظرة الفلسفية والاجتماعية كتاب الاتحاد السوفيتى جوركى، فاجيف، شولوخوف. ماياكوفسكى

M. GORKI, A. FAGYIEV, M. SOLOHOV, M. MAJAKOVSKI

وفى فن الموسيقى يحقق النظرة الاشتراكية فى الواقعية

الاشتراكية الفنانان شوستاكوفيتش، بروكفيف، **D. SHOSTAKOVITCH,**

S. PROKOFIEV أما فى الفن التشكيلى فتنهض الواقعية الاشتراكية

على يد التشكيليين داركوفيتش، ماسيريل، **GY. DERKOVITCH, F.**

MASEREEL.

ويقيم المخرج الروسى مايرهولد وزميله تايروف مسرحا

اشتراكيا واقعيا.

V. MEYERHOLD. A. TAIROV

وفى فن السينما نسمع عن جهود المخرجين السينمائيين أيرنشتين،

بوروفكين، دفشكنو.

S. EISENSTEIN, V. PUDOVKIN, DOVSHENCO

عُرف تعبير (الواقعية الاشتراكية) أول ما عرف عام ١٩٣٢م

فى نظريات الآداب السوفيتية، وفى عام ١٩٣٤م بدأ الكتاب السوفيت فى

استعمال التعبير ونشره خارج الاتحاد السوفيتى (فى قارة أوروبا). انتقل

النيار الى أوروبا بواسطة كتاب آمنوا بالمبادئ الاشتراكية السياسية

والاجتماعية، استهوتهم الحركة الأدبية للنيار الواقعى الاشتراكى.ومن

بين هؤلاء الكتاب برخت، ألوارد، سجر، **BRECHT, P. ELUARD. A.**

BRECHT, P. ELUARD. A. SEGHERS والأخيرة هي أنا سجرس
ANNA SEGHERS (١٩٠٠/١١/١٩م - ١٩٨٣/٦/١م) رئيسة اتحاد
الكتاب الألمان).

WALTER BENJAMIN

والتر بنيامين
(١٨٩٢ - ١٩٤٠م)

فيلسوف ألماني، متخصص في نظريات وعلم الجمال. تتركز
أبحاثه في (التقدير الجمالي) عند الرمز، وفي الحكاية المجازية
(التهذيبية). وهي مشكلة من المشكلات التاريخية الجمالية التي أثبتت
في الفلسفة منذ عصر الباروك. ثم أعيد بحثها عند الرومانتيكيين. وقد
أسفرت نتائج البحث عن وجود قرابة بين الرمز والحكاية المجازية،
إضافة إلى قوة هذه العلاقة في العصر الحديث.

وفي رأى والتر " أن الحكاية المجازية هي أحد الأساليب النوعية
الخاصة للتعبير عن الأحاسيس والأفكار وتجارب الحياة" وهو يُضمن
رأيه هذا في دراساته التي نشرها عن المسرحية التراجيدية الباروكية
الألمانية.

ينبع والتر في نظريته من أن الناس يجدون أنفسهم أمام الحقيقة،
داخل شكل من الأشكال والتصرفات عادة ما يظهر في أنواع الحكاية
المجازية والرمز. وهو يُعزى هذه التصرفات إلى أصل مادة تغذيتها من
المصدر القديم .. ألا وهو (التجربة) .. هذه التجربة التي يُحيلها والتر
إلى سلوك الإنسان.. هذا السلوك الذي يخرج في تصرفات الإنسان وفي

جهده وحركته، كما يرفض والتر التضاد بين الرمز والحكاية المجازية لأنه لا يوصل إلى نتائج جمالية على الإطلاق. ونتيجة لما تقدم، فقد وقفت نظريته هذه في مواجهة الفنون برجوازية الطابع، وضد تياراتها المتعددة.

WALTER FELSENSTEIN

والتر فلزنشتاين

من مواليد فيينا في ٣٠/٥/١٩٠١م، والمتوفى في سبعينيات القرن العشرين. مخرج ألماني حائز على جائزة الدولة. بدأ حياته ممثلاً عام ١٩٢٣م، ثم مارس مهنة الإخراج. ومنذ عام ١٩٢٧م وهو يخرج الدرامات المسرحية والأوبرات ما بين ألمانيا وسويسرا، في مدن كبيرة مثل بازل BASEL وزوريخ ZÜRICH، وكولونيا KÖLN وبرلين BERLIN.

يعين في عام ١٩٤٧م بعد الحرب العالمية الثانية مديراً فنياً لمسرح كوميش أوبرر KOMISCHE OPER (المسرح الأوبرالي الصغير) في برلين (الديمقراطية).

قدم فلزنشتاين جهوداً تذكر له في سبيل نشر المسرح الموسيقي الواقعي. وهو ينطلق من احتياج كل عرض أوبرالي معاصر إلى وجهة نظر درامية لإمكان إقامة (التماسك) بين الموسيقى والدراما. لذلك فالرجل الأول في مسرحه هو المخرج الدرامي وليس قائد الأوركسترا، استطاع تحقيق واقعية عروضه الموسيقية بابتعاده عن الطبيعية في المسرح. ويقف الإنسان وسط دراماته الموسيقية في مواجهة مشكلات الحسية والاجتماعية والأخلاقية وقفة البطولة والانتصار.

أهم أعمال فلزنشتاين في الدرامات الموسيقية هي:

١- الناي الساحر - موزارت

٢- ترافياتا - فردي VERDI

٣- عطيل - فردي

٤- حكايات هوفمان - أوفنباخ

٥- الخطيبة المُباعَة - سميتانا SMETANA

كتب كتابا واحدا بعنوان (المسرح الموسيقي) MUSKTHEATER.

UNIT OF MOOD

وحدة المزاجية

وحدة المزاج أو وحدة المزاجية، هي النغمة، أو الطابع، أو الاتجاه العام في السلوك الأخلاقي أو الاجتماعي للشخصيات المسرحية، أو القيمة الصبغية المسرحية TONE VALUE، أو الأثر النفسي الذي يخلعه العرض المسرحي على الصورة الفنية عامة.

مُوجد هذه الوحدة ومقننها الوحيد في المسرح هو المخرج المسرحي. عن طريق إيجاد عناصر التأثير المختلفة وضمها في وحدة قوية مع أسلوب التمثيل الذي تسير به المسرحية، ويتم تحقيقه في العرض المسرحي.

وهناك من الدرامات التي يساعد حوارها على خلق هذه الوحدة المزاجية. بمعنى ارتباط المضمون الدرامي فيها بالحدث وبالشخصيات ارتباطا عضويا (مثل درامات أنطون تشيكوف). ولهذا فكما سعى الإخراج في مثل هذه الدرامات إلى إبراز المفهوم الحقيقي

للدراما- بالعمق والغوص والتفسير التاريخي والبيئي - اقتراب دور أن يدرى من الوحدة المزاجية للعرض.
ومن الجديد بالذكر، أن مسرح برتولت برخت يقف على طرف النقيض مع الوحدة المزاجية ومزاياها ولذلك فلم يستطع الاستفادة من قوانينها الفلسفية.

INSPIRATION

الوحي

الوحي، هو أحد الأطوار الحسية الأولى المتقدمة في تكوين فن من الفنون.

يظهر (الوحي) عند الفنان داخل نفسه، وتبعاً لحالته النفسية التي يكون عليها. وهو ليس له توقيت أو ميعاد محدد يظهر فيه، وأحياناً كثيرة رغم محاولة الفنان الجري خلفه وتتبع آثاره فإنه لا يظهر على الإطلاق. والمزاج الشخصي هو عامل مساعد على ميلاد الوحي أو أحاسيسه. إلا أن الميلاد أحياناً ما يكون بالإيجاب أو السلب.

والوحي يُشبه النظرية الفرويدية في التحليل النفسي، في وجوده كاحساس داخلي فقط. ثم هو يبقى على مساحة العمل الفني ويستمر طيلة استمرار التكوين الفني.

ARTISTIC STYLES

وسائل التعبير الفني

والمقصود هنا هي أساليب التعبير الفني التي هي (الشكل الفني) في التكوين، وكذلك هذه الخطوط الإبداعية السابقة حتى الوصول إلى الاستقرار على (الشكل).

فاختيار شكل معين مثلا ليصبح مفيدا ومناسبا لفن معين ، لا يأتي هكذا بين لحظة وأخرى. الفنان يجرب لمضمونه ولتنوعه فيه أكثر من شكل حتى يصب إبداعاته في النهاية مقرا بذلك شرارة الانطلاق في الإبداع الفنى.

وحتى تبدأ هذه المرحلة ، فإنه لابد أن تبدأ- في الوقت ذاته- حسابات دقيقة وبالغة الصعوبة لكل اللحظات التسجيلية التى تأتى على خاطر، تتولد، ثم تمر في كثير من معاناة الفنان وقلقه. لكن هذه الحسابات عادة ما تتغير من موقف الى موقف آخر. فهى ذات طبيعة فى فن المعمار تختلف عن نفس الطبيعة فى فن الموسيقى أو المسرح أو الفن التشكيلي. وهو ما نراه أمرا طبيعيا واختلافا مشروعا ، نظرا لاختلاف المضمون والهدف والموضوع.

إن تحديد مثل هذه الفروق يكمن فى عناصر مختلفة ، مثل الحدث فى الدراما ، والهندسية فى المعمار، والمنظور فى الديكور، والشعرية أو الغنائية فى فن الموسيقى . لكنه أحيانا كثيرة ما يصعب الحكم على هذه الفروق لصعوبة التعرف عليها فى الوقت نفسه. كما عند فن الموسيقى والمعمار ، وبخلاف الأمر عند فنون التقليد والمحاكاة.

يعمل الموضوع - إلى جانب المفهوم الدرامى - على تكوين المحتوى الفنى للعمل نفسه بما نطلق عليه (ميلاد التكوين الفنى). وتكمن فى هذا المفهوم الدرامى النوعية الجمالية والشاعرية ، لتسوير الموضوع وإحاطة حقائقه بالوضوح ، وبأشياء ترفعه إلى مصاف الفن الراقى بعيدا عن الواقعية والطبيعية أو نقل شريحة من الحياة نقلا فوتوغرافيا.

تحمل عناصر النوعية الجمالية هذه التشويه والمسوخ والسخرية والحزن والشفقة والشجى والجوى . وكلها تشير برقة الى صفة أو

خصائص العمل الفني ، وتُصنّفه بالجمال أو العظمة أو الفخامة أو الأبهة أو العادية أو التراجيدية أو الكوميديّة أو الساتيرية أو الإضحاك أو الشذوذ .

تُعتبر (التجريدية) من أكثر وسائل التعبير الفني استعمالاً في العصر الحديث وهي بارزة مضمونا وشكلا ، حتى رغم اتصالها بالاتصال الوثيق بالعمومية، واعتمادها على المُخبأ داخل الصدر ، وخروجه بعد ذلك في الشكل الغريب غير المألوف . في استعمال لوسائل تعبير فني حديثة ومتعارضة مع القديم.

ويُعتبر اختيار الأسلوب واحداً من الوسائل الهامة في التعبير الفني، بحكم تمركز وظيفة الفن داخله، وبحكم تعاونه مع أساس الأشكال المختارة للتعبير، وبواقع من وجوده داخل كل لحظة من لحظات التكوين الفني، مثل القاسم المشترك الأعظم. وكذلك بحكم طبيعته في تقوية الجو العام للعمل وللتكوين نفسه في آن واحد. محدداً الشعرية في العمل، والدرامية والملحمية والنثرية والتوافق والائتلاف.

والإيقاع واحد من وسائل التعبير الفني أثناء مرحلة التجهيز والإعداد . ويتغير الإيقاع في كل فن عن آخر ، أحيانا في مزاحمة لبعض وحدات التأثير حفاظا على حياته وبقائه نبضا حيا داخل العمل الفني. ومع ذلك فهو معاون قيم للحظات الهامة ، وخاصة تحمل أهم المضامين ، وبخاصة في فنون الشعر والرقص والموسيقى .

وعلى كل، فإن استعمال (وسائل التعبير الفني) يشير إلى ضرورة الانتباه إلى الوعي أثناء جريان العملية الفنية لتحاكي السقوط في (الرايكاوية) ..

ونعني بها التطرف في التغيير أو في الجمالية التصنيعية
ARTIFICIALISM أو الزخرفية والتزويق DECORATION أو
التكلفية الترسّمية FORMALISM.

علم جمال الوضاعة . تعبير أوجدته الآداب السوفيتية ومعناه (التحريف في الحقيقة) . كما يعنى ببساطة عرض الخصائص الوضيعة المختلفة في بطن علم الجمال والمناهضة لتعبير (الفخامة) . تهتم (الوضاعة) بالبحث في الجذور مهما كان شكلها أو مضمونها في الفن . ولا يمنع أن تكون هذه الوضاعة جميلة أو مضحكة أو تراجيدية .

على هذا نفسر شخصيتي سانشوبانزا وفالستاف بأنهما تحملان كثيرا من عناصر الوضاعة التي تضعهما في موقف التضاد مع مسرحيتهما (دون كيشوت للأسباني سرفانتس ، سيدات وندسور المرحات للإنجليزي شيكسبير) .

ويحدث كثيرا أن تحمل الشخصيات التي تتسم بعنصر الوضاعة حملاً من أقال الحقيقة والشرف في أعظم صورهما وأنقى خصائصهما . ومن خلال هذه الوضاعة تظهر الشخصية حاملة أرق خيوط وخطوط الجمال وأشرف العلاقات الاجتماعية لتتحول - رغم وضاعتها - إلى شخصيات إيجابية للفضائل . وهو ما نعثر عليه في شخصية سانشوبانزا بذكائها الشعبي وطيبتها وحبها المستميت للحقيقة والعدالة، مهما تكلفت هذه الشخصية من صعاب ومغامرات مع سيدها دون كيشوت . وكذلك ما يتضح في شخصية فالستاف من عدم أكثرائه بعادات وسلطة الحكام والطبقات العليا في المجتمع الإنجليزي . ذلك لأنها شخصية تترفع عن سخافاتهم وبخلهم .

يشير فانسلوف V. V VANSLOV إلى أن " التوضيح الفني للوضاعة غالبا ما يحدث ويتم في نطاق الكوميديا" .. أى من خلال شخصيات كوميدية لينجح التأثير بشخصية عادية في مجتمعها، لكنها في

الوقت نفسه تستطيع كشف العديد من المخاطر عند الشخصيات عالية المقام، وذلك عن طريق عناصر درامية مثل الضحك أو الساتير. ولتصبح التعرية في النهاية مؤكدة التوصيل لموقف (أكثر وضاعة).

GESTURE

الوضعي

ونعنى بها الوضع أو المظهر أو الهيئة التي عليها الفنان. تُحتم الوضعية على الفنان أن (يُطَوِّع) من مفاهيمه وتجاربه السابقة لصالح التعبير الفني الذي ينكبّ على إنجازه، وفي غير انفصال عن ما هو عنده وفي معينه أو عالمه الداخلى الكامن في اللاشعور عنده، بل وفي تسجيل منسجم لما يجب أن يكون عليه (موقف) الإنتاج الفكرى أو الفننى القائم. وحتى لا يُقدم شيئاً على حساب شيء آخر، ونجاة من التكرارية، وتفصيلاً وتحليلاً لكل موقف على حدة، في بحث مجهد للمناسب له من عناصر تعبيرية وتوضيحية.

على ذلك نرى في (الوضعية) طريقة عمل فنية تحافظ على الوجدان والوجدانيات ، وتلتحم مع الموضوع والهدف لنحصل في النهاية على (نطاق) ومجال ابداعى حقيقى ومقنع، يحتمى بالأصالة في الفن، ويبتعد عن التكرار والروتين.

CONSCIOUSNESS

الوعى

منذ القديم وموضوعات مثل (الوعى) والغريزة تحتل المناقشات والتفسيرات والتأويلات من جانب الفلاسفة والعلماء، خاصة فيما يتعلق

بالتكوين أو الإبداع الفني، ومدى علاقتها بالوعي تارة، وبالغرائز تارة أخرى.

فأفلاطون يرى أن الشاعر إنما يكتب شعره وإبداعه الأدبي بوحى من ارتباطه بالله عز وجل. بينما يرى باجانيني N. PAGANINI أن هذا الإبداع يرتبط بالشيطان. هذه الدعوة التي أطلقها في القرن التاسع عشر الميلادي في إهمال للروحانيات أو تأثيراتها على الفن. وفي رأينا، أن الوعي يجب أن يصحب رحلة الفنان وطريق التكوين الفني، حتى ولو كانت بذرة الفكرة الفنية نابعة أو هي مستعينة بالغريزة عند الفنان.

إن صاحب التكوين مطالب بين الفينة والفينة أن يقف مراقبا وليس مبدعا أو مفكرا، ليعيد النظر فيما قطعه في رحلته بعين الناقد الواعي.

وليام تشارلز ماكريدي WILLIAM CHARLES MACREADY
(١٧٩٣/٣/٣ - ١٨٧٣/٤/٢٧ م)

ممثل ومخرج ومدير مسرحي فني إنجليزي.
بدأ التمثيل عام ١٨١٠ في دور (روميو) في الريف الإنجليزي.
وبعد إكمال دراسته يرحل إلى لندن عام ١٨١٦م. يرشحه الدرامي وليام هازليت WILLIAM HAZLITT ليخلف الممثل الكبير إدموند كين EDMUND KEAN (١٧٨٧ - ١٨٣٣م). يعاون كل من ماكريدي وكين في العمل بعدة مسرحيات جنباً إلى جنب، وتظل هذه الصلة المهنية قائمة حتى وفاة كين في عام ١٨٣٣م.

اشتهر تمثيل ماكريدي بالصدق في فن الأداء التمثيلي، والرصانة في التحليل للشخصيات المسرحية التي يقوم بأدائها، حتى شهدت له

إنجلترا بقوته في تمثيل أدوار الكلاسيكيات الصعبة والعويصة (مكبث، الملك لير، كوريولانوس، الملك جون).
يشرح ماكريدي في مذكراته اليومية التي طُبعت بعد وفاته بسنتين (عام ١٨٧٥م) سر المهنة التمثيلية، في تخصيص الوقت الطويل والكافي لتدريبات الدور المسرحي، وفي فهم الممثل لحقيقة وفكر الكاتب الدرامي صاحب النظرة الأولى في المسرحية والمسرح معا.

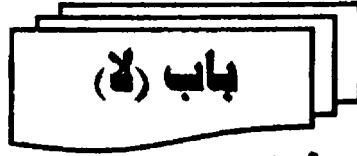
WILHELM DILTHEY

ويلهالم ديلتي
(١٨٣٣ - ١٩١١م)

فيلسوف ألماني، بدأ حياته الفلسفية على نهج أستاذه شلايرماخر F. SCHLEIERMACHER. ثم سرعان ما ابتعد عن تعاليم أستاذه ونظرياته الرومانتيكية، ليكوّن ثم ليدعو إلى نظرية (تاريخ الروح) في مواجهة مع الفلسفة الكانطية الجديدة (نسبة إلى كانط).
بنى ديلتي نظريته وفلسفته على فحوصه الأدبية لأعمال كل من جوته وشيكسبير. فهو يرى في أعمال جوته تقمص الأرواح، كما يشير إلى ظهور الدرامات المطلقة في مسرحيات شيكسبير. ونظرته تقول إن أعمال الكبيرين - الألماني والإنجليزي - تعتبران معا (الكمال) لإنسان العصر الحديث. وهو برأيه هذا يُعيد التصنيفات الفلسفية السابقة والمتأثرة والمتضادة كذلك إلى حظيرة واحدة وإلى وحدة جديدة تتجلى فيما أتى به.

لفت نظر ديلتي التأثير في الفنون. معليا الفنان المنتج للفن إلى صف العباقرة، محددًا الانطلاقات التي تُكوّن عنده صحة النظرية الفنية. وهي تتلخص في انفصال المبدع الفنان عن ذاته وعن الصغائر في

المجتمع، ليربط فكره معبرا عن إنسان العصر ومصيره التراجيدي وفق المذاهب الفلسفية الحديثة ونظراتها، والتي تتفق على وضع الإنسان المعاصر في نقطة الارتكاز.. هذه النظريات التي لا تغفل قلق العصر ومعاناة الفرد في كل اللحظات.



UNIMA

الاتحاد العالمي للماريونيت

U. N. I. M. A هي اختصار لاسم (الاتحاد العالمي للماريونيت)

UNION INTERNATIONALE DES MARIONNETTES

تكوّن هذا الاتحاد وأعلن في عام ١٩٢٨م في براغ العاصمة التشيكوسلوفاكية. وحاليا يعمل تحت لواء الهيئة العالمية (اليونيسكو U. N. E. S. C.O) وتنتمي إلى هذا الاتحاد (٥٦) دولة من دول العالم. والدول المشتركة، ينص قانون الاتحاد ولائحته على ضرورة اشتغالها بفن المسرح العرائسي نظريا وعمليا. أي أن يكون بهذه الدول مسارح خاصة للعرائس.

LATERNA MAGIKA

لاتيرنا ماجيكا

لاتيرنا ماجيكا مسرح تجريبي قام في مدينة براغ PRAGUE

عاصمة تشيكوسلوفاكيا، في تعاون فني بين ألفريد رادوك ALFRED RADOK (من مواليد ١٩١٤/١٢/١٧م) المخرج التشيكي ، وجوزيف اسفوبودا JOSEF SVOBODA (من مواليد ١٩٢٠/٥/١٠) المهندس

لديكور المسرح. وقد أسفر هذا التعاون عن استخدام الفنون التشكيلية في المسرح. وفي عام ١٩٥٨م يتقدم الفنانان بمسرح لاتيرنا ماجيكا للعرض في بروكسل BRUSSELS في معرض الإضاءة. فتتال فكرتهما نجاحا عالميا.

تميز عرض (لاتيرنا ماجيكا) بالجمع الابتكاري في فنون الإضاءة بين فنى المسرح والسينما. يركز الابتكار على شاشات متعددة في جانبي خشبة المسرح- وأماما في المقدمة- لعرض تقنيات جديدة ومبتكرة، تضيف أبعادا درامية إلى النص المسرحي. مع استعمال جيد لعناصر الموسيقى ورقصات الباليه.

RADIO DIRECTING

الإخراج الإذاعي

هو إخراج التمثيليات الإذاعية والمسلسلات والبرامج الإذاعية المختلفة. وتمثل التقنية جانبا كبيرا في عملية الإخراج الإذاعي. طبيعى أن للجانب الدرامى أهمية كذلك، لكنه لا يرقى إلى الجانب التقنى الذى يتوقف عليه. في النهاية مستوى التمثلية المسموعة، من انتقالات واستعمالات للموسيقى التصويرية، واستعمالات أخرى لموسيقى تأثيرية. يحتاج الإخراج الإذاعي إلى جلسات تدريب قصيرة، يركز فيها المخرج على إيضاح المعنى، ويحمل الممثل على عاتقه إبراز هذه المعانى بالصوت وحده، الذى يعوض - في حالة فعاليته- الحركة على المسرح.

THEATRE DIRECTING

الإخراج المسرحى

مهنة من أشق وأصعب مهن الحياة في العصر الحديث. والإخراج يعنى إعداد وتنظيم خطة العمل الفنى لمسرحية ما لتحويلها.

إلى صورة العرض المسرحي. تشمل المهنة المعقدة على نقاط وفروع كثيرة لا يتسع المجال هنا لحصرها تفصيلاً. لكن أهم هذه النقاط والمهام تتحدد فيما يلي:

١- تكوين الرؤيا الإخراجية للنص المسرحي، في الصورة التي ستتبع مرئية على المسرح.

٢- تحديد وجهات النظر التفسيرية للدراما، وفي وضوح لا يقبل التأويل أو عدم الفهم أو الضبابية أو الرمادية السرمدية.

٣- تجهيز خطوات العمل الفني حسب أولوياتها وأهمياتها في الترتيب، الواحدة بعد الأخرى.

٤- تقديم العرض المسرحي - لكل إنجازات الخطوات السابقة التي أشرت إليها- للجماهير، كنتيجة ومحصلة للإبداع الفني، بعد تدريبات الممثلين على أدوارهم، والفنيين على فنياتهم.

في مراحل الإخراج الأولى ، يتعين ميلاد مفهوم عند الفنان الذي سيتولى عملية الإخراج في المسرح. وبدون المفهوم، فلا معنى للبدء أو السير إلى الأمام في خلو للوفاض. ثم تتبع في عملية الإخراج- بعد تكون المفهوم الدرامي - مشكلة توزيع الأدوار المسرحية على فرقة التمثيل.

وهي مسألة تقريبية في أغلب الأحوال، خاصة حين يستعصى على الإخراج، أو ممثله المخرج، العثور على شخصية هملت أو لير أو طرطوف. فيضطر الإخراج آنذاك إما إلى إلغاء المسرحية من الريبرتوار، أو إلى تقديم بعض قليل من التنازلات الفنية أحياناً، والفيزيكية الجسدية أحياناً أخرى.

وعندئذ تبدأ المرحلة الفكرية العملية في طريق الإخراج في

المسرح.

هذه المرحلة التي يتم فيها التحليل العلمي للنص الدرامي، بشرح مضمونه الدرامي، أو الهدف الذي كتب من أجله الكاتب درامته، ومقصده منها، والطرق التي إرتأها واتبعا الكاتب لإبراز المقصد. ومن المخرجين من يسجل ملاحظات الإخراج في كتاب عنده، ليكون له بمثابة خطوات التقدم والتحرك إلى الأمام في مراحل الإخراج. وفي المرحلة التالية من عملية الإخراج، تبرز المهمات والواجبات التي يتسلمها الممثلون من المخرج، ويحرصون عليها وعلى دراستها وتكرارها في بيوتهم خارج جلسات التدريب بالمسرح، منعا لتكرار الملاحظات السابق إجرائها في يوم سابق. ومهمة الإخراج في هذه المرحلة متابعة ومراقبة الحوار الدرامي، والتعليق على المعاني شرحا وتوضيحا وتفسيرا (دراميا وجماليا)،.

وفي مرحلة ثالثة تابعة يتطور الإخراج إلى ألف باء الحركة المسرحية، ووضعية الممثلين داخل هذه الحركة بالتفسير المنطقي والواقعي الذي يقبله عقل وتفكير الممثل الناضج الواعي، ليتقبل ملاحظات الإخراج في اقتناع كامل بلا ذبذبة أو تردد. وتسير الحركة المسرحية داخل ديكور تقريبي يشبه الديكور الأصلي إلى حد بعيد. فيقام على المسرح الديكور بتفاصيل المداخل من أبواب ونوافذ ومناطق خروج، حتى يتصور الممثل - وسط الحركة التي يقوم بها - الصورة القادمة لشكل خشبة المسرح تماما فلا تعوقه عن الحركة الاعتيادية، ولا يوقعه تفكيره في تشتيت الذهن.

كذلك فإن الإخراج يسعى - وبكل دقة - إلى استعمال أثاث (كروكي) مشابه لأثاث المسرحية وفي نفس حجمه قدر الإمكان. وإلى استعمال الإكسسوار والمهمات المسرحية التي يستعملها الممثلون في أدوارهم (مثل عصا، ومعطف، وأدوات منزلية... الخ)، حتى تصبح

الحركة كاملة الشكل، ومتطابقة مع ما سيؤديه الممثلون تماما يوم العرض المسرحي الأول وحتى العرض الأخير.

فإذا ما استقرت هذه المرحلة، يُعيد الإخراج المسرحية من البداية في تركيز شديد على الانفعالات، وعلى الحركة حتى يحدث التناسق بين داخل الممثل وخارجه . ومن الطبيعي أن يستند الإخراج العصري في هذه المرحلة الرابعة على علم الجمال، وعلى التشكيلات الحركية الجمالية، وعلى فترات الصمت التي تُشكل مقاطع موسيقية من داخل الصمت نفسه. بغية تشكيل الإيقاع العام الذي يلف العرض المسرحي وجمالياته.

ويقتضى تحقيق الكمال في هذه المرحلة الهامة من مراحل مهنة الإخراج المسرحي، العناية إلى جانب ما تقدم- بطبقات الصوت، وتوناتها، وجرسها، والزمن الذي يقطعه الصوت، والصمات. وكلها تُشكل (الصورة الإبداعية العامة) لشكل العرض المسرحي في وهلتها الأولى.

(وصل ستانسلافسكى في هذه التدريبات على مسرحية واحدة إلى مائتي جلسة تدريب).

في المرحلة الخامسة التابعة تهتم عملية الإخراج بالصورة المرئية على خشبة المسرح. وأعنى بها مهمات الديكور والمناظر المسرحية، وطرق تغييرها، وطبيعة الانتقال من مكان إلى آخر. وكيفية هذا الانتقال، ووقته، ومعالمه، وصورته ساعة حركة الانتقال... إلى غير ذلك من قضايا نفسية وجمالية تؤثر تأثيرا بالغا على صورة العرض المسرحي.

وفي هذه المرحلة التكنيكية يسعى الإخراج إلى اختيار الحلول الفنية والمرضية التي تتناسب (تقنيا) مع تصور المخرج ومع مفهومه ورؤيته لطبيعة المضمون الدرامي للمسرحية أو الدراما. إذ من الطبيعي

أن تتبع رؤية الإخراج الحلول التقنية المختارة لتنفيذ العرض المسرحي ديكورا وإضاءة وموسيقى مصاحبة وعناصر أخرى تدخل في سياق إبراز العرض المسرحي. ومن المهم بمكان في هذه الحلول صواب الاختيار للمسرح الدوار مثلا، أو لخشبة المسرح الثابتة أو لتغيير الديكورات على عجلات في الظلام، أو في النور وسط إضاءة ظاهرة. كل هذه القضايا الهامة تدخل داخل هذه المرحلة التكنيكية التي تتوخى الدقة كل الدقة في عملية اختيار طريقة وأسلوب التنفيذ التقني الذي سيستور العمل المسرحي عرضا على خشبة المسرح.

IMPROVISATION

الارتجال

الارتجال، هو شكل من أشكال التمثيل في فن الممثل. وفي الارتجال لا يستند الممثل على الحوار المكتوب المحرر مسبقا. ولا على التسلسل في المشهد المسرحي. لكنه- أي الممثل- يبتكر الكلمة أو الحوار ويمثلها فورا، ومعا في زمن واحد مع الحركة. ولا يمكن استعمال الحوار المرتجل طيلة زمن المسرحية أو العرض المسرحي، وإلا أصبح المسرح ضربا من العبث والتجديف. فحتى مع وجود الارتجال في المسرح، فلا بُد وأن تتواجد في المسرحية عناصر هامة مقننة ومقررة من قبل، مثل الموقف المسرحي، والشخصية المسرحية.

هكذا كانت الكوميديا دي لارتى التي استعملت فن الارتجال وبنصيب وافر في دراماتها، قبل أن يواجهها بالكتابة الدرامية الرشيدة الإيطالي كارلو جولدوني CARLO GOLDONI (1717-1793م). فـشخصية كانا فاشيو CANAVACCIO تُحدد- في ارتجالها- ترتيب

المشاهد مشهدا إثر مشهد. بينما تُحدد شخصية تيبى فيسى TIP FISSI الشخصيات التي ستلعب هذه المشاهد. وعلى مساحة هذا التحديد يبرر المنظر أو المشهد وبين الشخصية والحدث، يقوم الممثل بالارتجال وسط هذه الحقبة أو الفترة. هذه صورة واحدة من صور الارتجال العديدة. فإذا ما انتقلت إلى صورة ارتجالية أخرى، كانت معتمدة في الكوميديا دي لارتي، وجدت ارتجالا بطريقة أخرى كان مسموحا به في كوميديا الفن COMEDIA DELL 'ARTE. يكتب الممثل الحوار الذي يتخيله، أو يعتقد صالحا ومناسبا للحادثة المسرحية في المشهد. وهو بعد ذلك له حرية واسعة وممطوطة في عمليات الإضافة أو النقصان أثناء جريان التمثيل على خشبة المسرح. وأحيانا ما كان يغير الممثلون من الحوار الأصلي المكتوب، ليستبدلوه بحوار ابتكاري ضمن ارتجالاتهم، وعادة ما كان يتم الاستبدال عندما ينسى ممثل الحوار المنفق عليه. إذ لم تكن هناك أهمية جادة لحفظ الأدوار التمثيلية كما هو الحال في المسرح المعاصر. كما يتم استبدال الحوار بحوار آخر من طرف الممثل، عندما يضطر إلى ذلك نظرا لتغير صورة الحوار التي أمامه من قبل زميله الآخر (الذي يرتجل هو الآخر بطبيعة الحال). وقد يحدث الاستبدال إذا راق للممثل أن يدخل إحدى النكات أو الظرفة التي قد تعن له فجأة، أو نتيجة تعليق من الصالة من أحد المتفرجين. وعادة ما يتم الاستبدال في هذه الحالة بتعبير سياسي أو اجتماعي يهدف إليه الممثل من سرعة رده على تعليق المتفرج المحظوظ طويل اللسان، الذي دخل - دون أن يدري - في سياق ارتجالات العرض المسرحي.

لعب الارتجال دورا لا يمكن إغفاله في التاريخ المسرحي العالمي في الكوميديا دي لارتي الإيطالية، وفي المسارح الألمانية بنوعه المعروف باسم HANSWURSTIADA، وفي مسرحيات الأسواق في أماكن كثيرة في بلاد القارة الأوروبية.

ويظل القرن الثامن عشر الميلادي هو التوقيت المحدد الذي يبطل هذا النوع الدرامي بارتجالياته غير المنظمة، حتى وإن بدت منظمة في الظاهر . فبتعبير فن المسرح المعاصر، لا يمكن للعقل من ناحية، ولا للمؤسسة الثقافية التي عبّر عنها جوته بتعبيره التاريخي هذا من ناحية أخرى، أن يقبل كل هذه (الفوضى) في إبداع فني، تركز فيه الخطوة على الخطوة السابقة لها.

ويُعزى إلى الألماني الدرامي يوهان كريستوف جوتشد

JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED

(١٧٠٠/٢/٢ - ١٧٦٦/١٢/١٢م) مع زميله الإيطالي - السابق الإشارة إليه - كارلو جولدوني شرف تطهير المسرح من فوضى الارتجال في فن المسرح.

COSTUMES

الأزياء

تعبير الأزياء المسرحية يعنى في الماضي الملابس التاريخية التي يرتديها الممثلون في مسرحية ما.

منذ انبثاق المسرح الإغريقي لم تأخذ الملابس معناها الكامل الذي نعترف به حالياً. بمعنى أنها لم تصل في تفصيلها أو دلالاتها إلى (الانتماء المسرحي الكامل) كما هو الحال عصرياً. فلم تزد ساعتها عن كونها شكلاً من الأشكال المسرحية التي تُميز زى المسرح عن الزى العادي في الحياة. وفي عصور القرون الوسطى بمراحلها المسرحية الثلاث، بدأت الأزياء في المسرح تنفصل عن صمورة الأيقنة.

ICONOGRAPHY .. أى التطهر من تمثيل الزى في المسرح بطرق الرسم أو النحت أو التصوير الزيتي بلوحاتها الدينية التي كانت منتشرة

في القرون الوسطى ، ودون أية محاولة في تصميمات الأزياء من الاقتراب أو التشبه بواقعية العصر ، وبمحاولة الزى للفصل بين النملاذج في الشخصيات المسرحية قدر الإمكان ، إثباتاً لتباين الشخصيات ، وحسب أقدارهم في المجتمع. ولم يتغير هذا الأسلوب في الزى إلا بعد انتشار كوميديا الفن (الكوميديا دي لارتي - COMEDIA DELL'ARTE) التي حددت لكل شخصية من شخصياتها زياً ينتمى إلى الشخصية، وفي اختلاف حاد عن الشخصيات الأخرى (فالكابتن CAPITANO يرمز الحذاء العالي السناق BOOT إلى شخصيته، والطبيب DOTTORE بعباءته السوداء. ويعود الفضل إلى الكوميديا دي لارتي في تطوير وتنظيم وتشكيل الزى المسرحي بعد عصر النهضة الأوروبية. وتحديدًا بدءًا من القرن الثامن عشر الميلادي على يد المصلحين الفرنسيين كليرون CLAIRON ، لوكين LE-KAIN .

ويذكر التاريخ المسرحي جهود مسرح ماينجن الألماني الذي طالب مصممي الأزياء بالبحث التاريخي الدقيق عند تصميم الزى المسرحي، بهدف الارتفاع بالذوق والمعارف التاريخية لجمهور المسرح.

من المعروف أن مسارح الشرق الأقصى - وبخاصة المسرح الصيني - لا تكتفي بتبعية أثر الأيقنة فقط، لكنها تطلب أن يعبر الزى في المسرح تعبيراً سيكولوجياً يؤثر على دور الممثل نفسه. وما هو شكل أكثر تعقيداً ودراسة (بمعنى أن تكون هناك أمارات ودلالات لوضعية الزى). (فالممثل الذي يرتدى قبعة مقلوبة مثلاً، فإن ذلك المظهر في الزى يعني أنه كاذب وحواره مقلوب كشكل قبعته).

وفي العصر الحديث تلجأ المسارح إلى استعمال ملابس عصرية لدرامات تاريخية أو شيكسبيرية. والفلسفة في اختيار أزياء العصر للمسرحيات التاريخية، هو إثبات أن الدراما التاريخية بمشكلاتها القديمة

ومضمونها الدرامى مستمرة وممتدة، ولا تزال تعيش بيننا حتى عصرنا هذا. لذلك صعد هملت ولير وغيرهما بالملابس العصرية على خشبات مسارح جريئة في النصف الثانى من القرن العشرين. وتتجه المسارح المعاصرة إلى التخفف من كلاسيكية وتقييدات الأزياء التاريخية قدر الإمكان. وهى لذلك تطلب (ما يوحى) بالتاريخية، وليست التاريخية بتفاصيلها وزخرفاتها.

CONTINUITY

الاستمرارية

الاستمرارية في العرض المسرحى، تعنى الوصل في العوامل النفسية التى يتضمنها التكوين الفنى عبر الزمان والمكان أثناء استرسال المسرحية. كما تعنى مراعاة الاحتياط الشديد في أماكن التوقف أو الاستراحات ما بين الفصول، وكذلك الصمات البسيطة التى تتخلل بعض الأدوار التمثيلية، حتى لا تطول إلى أكثر من اللازم. فلا تكسر الإيقاع فقط، لكنها تضر بعامل الوصل أو الاستمرارية في العرض.

عنى المسرح الإغريقى لكثرة أماكن الوصل في عروضه بين الشخصيات من ناحية، والجوقة أو الكورس من ناحية أخرى، خاصة في فترات الانتقال من مشهد إلى مشهد.

تتحقق الاستمرارية في درامات شيكسبير، وفى المسرحيات العصرية، نتيجة دخول التقنية الحديثة. أما عند شيكسبير فإن تتابع مشاهد دراماته كان يقتضى تقنية درامية لا تسمح بقطع التواصل فى المسرح. ويصعب إحكام الاستمرارية في مسرحيات الأربعة أو الخمسة

فصول، لأنها بحكم تصميمها وإنشائها الدرامي تضطر إلى إقامة استراحات بين فصولها ، التي عادة ما تكون قصيرة إلى حد بعيد. ولم تستطع تقنيات خشبة المسرح المعاصر، من مسرح دوار، إلى وسائل ميكانيكية مثل دخول عربات أو ارتفاعات على عجلات على المسرح، أو استعمال الموسيقى لتغطية الانتقالات، من الفراغ الزمني الذي تخلقه على المسرح، لم تستطع كل هذه التقنيات من إيجاد عامل الاستمرارية في العرض المسرحي.

STYLE

الأسلوب

نقصد به (الأسلوب) في الإبداع الأدبي أو الإبداع الفني. إن الفن المسرحي - مثله مثل بقية الفنون الأخرى - في حاجة إلى الأسلوب، الذي يضع فيه خصائص الإبداع، والأهداف الجمالية للدراما أو المسرحية ، والإطار الفني العام للعرض المسرحي. والمخرج هو صانع الأسلوب، بحكم كونه المفكر في إبراز وحدة النوع واللون والصورة والرؤيا في عرضه المسرحي، والوحدة الصالحة والمنتقاة بعناية على وجه التحديد. فمن المعروف أن هناك عددا من الأساليب التي يختار منها المخرج الأسلوب الواحد المناسب لما يضمنه العرض من أفكار وتطبيقات عملية. كما أن لبعض كتاب الدراما الكبار أساليب خاصة فرضتها أعمالهم وإبداعاتهم، بما لا يمكن تجاوزها عند الإخراج بأية حالة من الأحوال. وإلا تشوه العمل الفني وبعُد عن حقيقته وعصره وكتابه الدرامي الأول. من هؤلاء الكتاب الروسي أنطون تشيكوف.

ومن وجهة النظر الأخرى، فإننا نلاحظ أن لبعض الأنواع الأدبية الدرامية أساليب خاصة بها، لا يمكن تحقيق العمل الفني فيها، إلا

بانتهاء نفس هذا الأسلوب، فالدرامات الإغريقية ذات البناء الأرسطوطالي، والمتقيدة بالوحدات الثلاث (الموضوع، الزمان، المكان)، تتخذ أسلوباً، أو هي تتطلب من المخرج أسلوباً يختلف بطبيعة الحال وبداية عن أسلوب درامات فكتور هوجو الرومانتيكية البحتة.

أمام هذه الحقيقة العلمية، عبثاً يحاول جهلة المسرح القول بخلط الأساليب، كشكل من أشكال التجريب في المسرح، كما نسمع ونشاهد في محاولات تخريبية في المسرح العربي. ويقف المرء مشدوهاً.. أى خلط هذا؟ وأى تجريب يقصدون؟ وإذا كان المسرح العالمى الذى خبر وجرب وقطع آلاف السنين في مذاهب وتيارات المسرح وعصوره، وهو المسرح العلمى العصرى الذى يطالب بالعلمية، وبالتمسك بقواعد العلوم المسرحية. فهل يتعلم فلاسفة المسرح الكذبة فى أصول المهنة، من حقائق العلوم المسرحية؟

من الطبيعى أنه ليس المقصود بتبعية المذاهب هو إسقاط فن المسرح الحى المعاصر فى التاريخية. لكن الذى نهدف إليه هو التعبير بالأسلوب العصرى المتوافق مع روح العصر، وبدون إهدار للقواعد بل بتطوير هذه القواعد، وإلباسها اللباس العصرى، بالأسلوب التى تتقبله الجماهير وتقبله، فى إطار من الجمالية، البعيدة عن قبح الارتجال والعفوية والديماجوجية.

ELOCUTION

الإلقاء

هو أحد أهم وسائل التعبير فى المسرح عند الممثل. كل حرف من حروف الدور المسرحى يمر عبر فن الإلقاء، بدءاً من فن الارتجال وحتى الدور المسرحى المكتوب، وفى كل نوعيات الأدب الدرامى نثراً

كان أم شعرا. والإلقاء لا يعكس الكلمات أو الجمل، ولا يتبع التعبير اللغوى، بقدر ما يكشف عما وراء هذه الكلمات أو الجمل من معانٍ درامية يقصدها الكاتب الدرامى للعرض المسرحى. وما نسميه (الفكر المسرحى). وإذن فالإلقاء على هذه الصورة يخدم قضايا فكرية وثقافية وإنسانية وحضارية، قبل أن يكون لفظا أو يكون فى خدمة التعبير اللغوى أو وقفا عليه. لذلك يسبق الفهم الإلقاء فى المسرح. والفهم هنا بمعنى سماع الكلمة أو التعبير، ثم فهم المعانى المختبئة خلفها بكل دقة. هذا من زاوية وناحية الممثل. ونفس الخطوتين من زاوية وناحية المتفرج الجالس فى صالة الجمهور.

إذ يقتضى الأمر استماعا إلى الحوار بالانتباه إليه، ثم فهم المعانى التى يلقى بها الممثل، طبعا بعد إدخال الانفعالات والإشارات والسكتات والصمات اللازمة عليها. وهذا الفهم من جانب المتفرج لا يصل تاما وواضحا، إلا إذا خرجت حروف الكلمات ناصعة صافية لا تشوبها شائبة من جانب الممثلين. إضافة إلى الضغط على بعضها لتنبية المتفرج بالأهميات فى الجمل والمواقف، أو بإحلال الأهميات داخل إيقاع خاص بها يلفت نظره، وباستعمال مدرسى تمثلى علمى للنطق والتعبير وحركة الإعراب الصحيحة السليمة. ولا يعنى الاعتناء بكل هذه الجوانب الفنية والمهنية فى فن الإلقاء أنها عملية صعبة معقدة، لأن المهم فيها ليس هو التدرج من مرحلة إلى مرحلة أخرى بكل مقاييسها المنصوص عليها نظريا، بقدر ما هو الوصول بفن الإلقاء إلى مستوى سماعى راق يعبر - وبالكلمة الواضحة غير المتلثمة - عن الموقف الدرامى والشخصية التى تحتل المكان والزمان فى هذا الموقف.

إن مهمة الممثل هى تقديم الكلمة أو الحوار.. أى عرضها على أذهان الجماهير. ثم إثباتها عن طريق طريقة الإلقاء. والإلقاء ليس مضمونا منطقيا أو عقليا فقط، بقدر ما هو معنى يحمل بين طياته

الإحساس والدفعات، هذه الأحاسيس، وهذه الدفعات لا يمكن أن تخرج إلا باستعمال الممثل لمختلف طبقات صوته، وتحديد هذه لتونات هذه الطبقات توزيعاً على الجمل و العبارات والكلمات، وتلاؤمه مع موسيقية اللغة التي يمثل بها الدور. واستقرائه للإيقاع المناسب. إذ هو بكل جهده وخبرته بهذه العناصر، يحدد مسار الشخصية الدرامية ويعمل على إيجاد شكل أو مظهر ASPECT لها بفعل الكلمة والإلقاء معا.

طبيعي أن نفرق على المستوى النظري بين المضمون المنطقي، والمضمون الحركي في الإلقاء. لكننا على المستوى العملي أو التطبيقي في المسرح لا يمكن لنا ذلك، إذ نتبين أنهما متضافران في العمل الفني مع بعضهما البعض، وفي اتحاد لا يتجزأ. وهو واقع الإلقاء في جوهر العملية المسرحية. وتصور الممثل الملقى لإيضاح أفكار الكلمات أو الحوار منطقياً وحركياً يسير بطريقة غير مباشرة أو فجأة، بينما يسعى الإلقاء في صورته النهائية إلى تقرير شكل شخصية الملقى أو الممثل. وعلى ذلك فإن بعض الإضافات في الإلقاء (كتمثيل شخصية فلاح أو قروي أو شخصية من الصعيد مثلاً) باستعمال لهجة خاصة في الإلقاء يُضفي قرباً على الشخصية في النهاية.

يتخذ الإلقاء مداه وتجاربه في جلسات التدريب الأولى في المسرح بدرجة خاصة، وبدرجة أقل كثيراً في نهاية التدريبات المسرحية. وهو في مراحل الأولى يلقي بالعبء الكثير على الممثلين. فإذا لم يستعمل الممثل الوسائل السمعية (الأكوستيكية ACOUSTICS) للربط بين المضمون المنطقي والمضمون الحركي في فن الإلقاء، مستنداً في فهمه إلى الحقيقة النظرية لهما، فاته الكثير من التقدم والتطور في الدور. إن عليه أن يترك الإلقاء المتكرر، والكلشيات القديمة، ليحاول بدء فهم جديد للدور حسب مقررات الشخصية، والدخول في إهاب هذه الشخصية عبر فن الإلقاء، باختيار الخطوات العلمية

الحديثة في الفهم والتحليل والتشريح والتطبيق في نهاية رحلة الإلقاء، السابقة على فن الممثل. ويتضح من المهام الملقاة على عاتق الممثل- فيما يختص بمراحل وخطوات الإلقاء- إن الخلط بين الفنانين ليس مستحسنًا في البداية. بمعنى أن متطلبات وحاجيات الممثل في فن الإلقاء يجب أن تؤخر ويتدرّب عليها الممثل على حدة. حتى إذا ما تقدم إلى أمام، انتقل إلى التمثيل.. إلى عالم آخر، يضيف إلى الإلقاء، بدلا من تصارع الاثنين في وقت واحد، وتشتيت أفكار الفنان بين واجبات دقيقة وهامة في نفس الوقت.

وفن الإلقاء ليس وفقا على المسرحية أو المسرح بمعناه الدرامي المعروف والتقليدي. فقد لجأت مسارح معاصرة إلى تخصيص ليلة كاملة تساوي زمن العرض المسرحي، ليُلقى فيها ممثل واحد- إلقاء سليما- ديوان شعر، أو مقتطفات شعرية، كما أن الإلقاء نفسه أصبح في العصر الحديث مادة أساسية في تكوين الممثلين الشبان في المعاهد والكليات الفنية، بل إنه تفرع في السنوات الأخيرة إلى مادتين. واحدة تأخذ على عاتقها الجانب النظري لفن الإلقاء. بينما تعمل المادة الثانية في الجانب العملي التطبيقي. ومادة الإلقاء بصفة عامة تستهدف تقنيات مهنة التمثيل للارتقاء بها وتجويدها عن طريق الكلمة في المسرح.

FIRE SECURITY

الأمن من الحريق

بالنظر إلى التاريخ المسرحي، نتعرف على نسبة عالية جدا من المباني المسرحية التي أصابها الحريق فدمرها تدميرا.

لذا فقد وضعت المسارح المتمدينة في العصر الحديث نظام الأمن من الحرائق، حفاظا على المباني المسرحية وممتلكاتها الثمينة، خاصة في هذا العصر. طبيعى أن أى مسرح يحوى ممتلكات غالية (مثل الملابس الفخمة والمطرزة وأدوات الإكسسوار غالية الثمن والتكاليف). كان بمسرح الأوبرا المصرية الذى احترق في بداية سبعينيات القرن الماضى مخازن كبيرة للديكور والملابس من أعلى المنسوجات والقطيفة، بعضها مطرز بالذهب أو بماء الذهب كما يقال. أضف إلى ذلك أن المواد الموجودة في أى مسرح من المسارح- خشبا كانت أم من القماش أو النسيج- هى مواد قابلة للاشتعال السريع الذى لا يُبقى ولا يذر. كما أن هناك أرواحا، هى أرواح الجماهير التى تحضر إلى المسرح لمشاهدة العرض في حالة اطمئنان كامل.

لكل تلك الأسباب، ولغيرها، نهجت المسارح العصرية طريق الحديقة في الحياة المسرحية، بدخول عصر الأمن من الحرائق التى قد تشب لسبب أو لآخر في المبنى المسرحى. واستعمال شمعة أو موقد غاز قد يؤدي في لحظة واحدة إلى حريق هائل لا تحمد عقباه. طبيعى أن دخول الكهرباء إلى عالم الحياة، وعالم المسرح قد خفّض من حرائق الدور المسرحية. لكن الخطر- وحتى اليوم- لا يزال قائما. ولعل أقرب أخطار استعمال الغاز في المسرح ، هو هذا الحريق الذى دمر المسرح الدائرى RINGTHEATER في فيينا عام ١٨٨١م وتسبب الحريق في وفاة عدة مئات من جماهير النظارة التى لم تسطع الإفلات أو الهروب من صالة الجمهور.

انفتحت كل مسارح أوروبا على شكل معمارى في بناء الدور المسرحية، يسمح بإقامة سلام خاصة للنجدة في حالة الحريق. وعلى إضاءة لمبات حمراء اللون على هذه الأبواب والسلام الخاصة بخروج الجماهير في حالات الخطر النارى. وضرورة استعمال الستار.

الحديدي، الفاصل بين خشبة المسرح وصالة الجماهير، وإنزاله وبسرعة في حالة الحريق، سواء كان مكان الحريق المسرح أو الصالة كما اتفقت هذه المسارح المتحضرة على وجود عدد لا يقل عن أربعة من رجال المطافئ في وردية عمل كاملة قوامها أربعة وعشرون ساعة (بالتبادل مع رجال المطافئ) ليكونوا على أهبة الاستعداد في حالات الخطر.

ومن مهمة رجل المطافئ في المسرح مراقبة الممثلين الذين تقتضى أدوارهم إشعال السيجارة أو الغليون على خشبة المسرح. وفي الوقت الذي يتحدد في العرض المسرحي، ليتأكد رجل المطافئ من إطفاء الممثل لعود الكبريت الذي يشعل به سيجارته أو غليونه.

وتُحدد مسارح كثيرة أمكنه التدخين، كما شهدت بنفسى في مسارح جمهورية ألمانيا الديمقراطية. فالتدخين حتى في وقت الاستراحات، لا يكون ولا يسمح به إلا خارج كل المبنى المسرحي، في شرفات تطل على الطريق العام.

كما تجرى في نهاية كل موسم مسرحي، وقبل الأجازة الصيفية للمسرح، إقامة ما يسمى بـ (بروفة إطفاء حريق). ليتأكد رجال المطافئ أمام حريق وهمي من آلاتهم ومعداتهم ومصدر المياه الخاصة بالإطفاء.

إن مسارح العالم تأخذ هذه القوانين بعين الجد، وبالصرامة كل الصرامة. ومن حق رجل المطافئ إذا لم يحترم واحد من الممثلين القواعد الخاصة بالأمن من الحريق، من حق رجل المطافئ أن يغلق المسرح بالكامل.

الأوبرا كوميك، نوع من أنواع الأوبرا الثلاثة التي تصعد على خشبة المسرح، كنوع مُكَمَّل - ومتضاد أيضا - مع الدرامات الموسيقية الجادة. خرج هذا النوع إلى الحياة المسرحية في فرنسا في القرن السابع عشر الميلادي. بعد النوعين الأولين الأوبرا الجادة OPERA SERIA ، والأوبرا بوبا OPERA BUFFA في القرن السادس عشر الميلادي بإيطاليا.

عُرِفَت الأوبرا كوميك في إيطاليا بعد ذلك باسم OPERA COMICA في روما. ثم توسعت طولا وعرضا في باقى مدن إيطاليا وبقية البلاد الأوروبية. استنقت الأوبرا كوميك ضحكاتها وموضوعاتها من صوت الشعب حوارا وأغنيات باللغة السهلة التي تُقدم بها.

يُسجل القرن الثامن عشر الميلادي تطورا ملحوظا في فن الأوبرا. ليس فقط بالنسبة للأوبرا كوميك، ولكن بالنسبة لأوبرا بوبا وأوبرا سيريا أيضا. دليلنا على ذلك تحويل الموسيقى جيوفانى باتيستا بيرجوليزى GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI كوميديا موليير (المثرى النبيل) LE BOURJEOIS GENTILHOMME إلى أوبرا بوبا في عام ١٧٣٣م، نقلا من المسرح الدرامى.

إلا أن انتقال أوبرا بوبا إلى المسارح الفرنسية قد أقام صراعا بين طبيعة الكوميديا الإيطالية ومثيلتها الفرنسية. وقد صارع الفرنسيون في ميلاد أوبرا ضاحكة تحمل معالم البيئة الفرنسية الخالصة، فكانت الأوبرا كوميك هي الشكل الفرنسى الجديد. مع إثبات بعض الفوارق بطبيعة الحال بين البوبا الإيطالية والكوميك الفرنسية الطابع. فزاد حجم الريسيتاتيفو RECITATIVO في الأوبرا كوميك الفرنسية. والريسيتاتيفو

هو الإلقاء المُلحن الذي يلقيه ممثلو الأوبرا بغير الموسيقى على شكل الحوار المسرحي العادي، لكنه شعر بطبيعة الحال.

ونجد الأوبرا بؤفا في أعمال موزارت (فلفنجج أماديس موزارت WOLFGANG AMADEUS MOZART مثل أوبرا (زواج الفيجارو، كوزى فان توتى COSI FAN TUTTI).

كما يقدم القرن التاسع عشر امتدادا لتجديدات في فن الأوبرا عند الإيطاليين جيوتشينو روسيني GIOACCHINO ROSSINI، جيتانو دونيزيتى GAETANO DONIZETTI، وبخاصة في نوع الأوبرا كوميك الإيطالية.

كما نلاحظ امتدادا ثانيا لنفس الأوبرا كوميك في النمسا على يد الموسيقى يوهان شتراوس JOHANN STRAUSS في أوبرا (فارس الوردة).

OPERETT

الأوبريت

الأوبريت، هو أحد الأنواع الموسيقية على خشبة المسرح. أول من أطلق تعبير (الأوبريت) هو جان جاك أوفنباخ JEAN- JACQUES OFFENBACH عند عرض أوبريت BOUFFES PARISIENS عام ١٨٥٥ في باريس. أوبريت ساخرة تنتهك على نوع الأوبرا في تعبيرات ساتيرية. تتكون الأوبريت من الموسيقى والرقص والديالوجات المسرحية الفكاهية التي تثير الضحك والترفية للمشاهدين، حتى لتقترب الأوبريت في شكلها الفني العام من شكل الكوميديا دي لارتى الإيطالية الأصل.

تنتشر الأوبريت في النمسا وألمانيا، ويساهم يوهان اشترأوس الابن، سوبيه F. SUPPE، زيللر K. ZELLER في هذا الانتشار.

الأوراتوريوم (مسرحيا) ORATORIUM

هو عرض ديني موسيقي يشترك فيه الكورس والكورال والغناء الفردي (سولو SOLO). وهو موشحة دينية ذات موضوع ديني بحسب، تستهدف توجيه البشر والجمهير إلى الفضيلة وإلى الأخلاقيات، لتقريب الهوة بين الإنسان وبين الله سبحانه وتعالى.

نشأ الأوراتوريو في إيطاليا. وسبق ظهور فن الأوبرا بعشرة شهور تماما.

ولفظه (أوراتوريو ORATORIO)، باللغة الإنجليزية، ORATORY تعني المصلّى أو مكان العبادة والاعتراف داخل الكنيسة، حيث يُبرز الاعتراف صورة من صور الروحانية بين العبد وربّه.

يشبه الأوراتوريو في تكوينه فن الدراما. إلا أن أحداثه عادة ما تكون ملحمية الطابع. قُدم فن الأوراتوريو عند انبثاقه بالملابس المسرحية الملونة والحركة المسرحية. إلا أنه قد لوحظ أن الألوان والحركة تقللان من أهمية التأثير الديني، الذي ولد هذا النوع داخل الكنيسة من أجل بعث الجلال والاحترام. وقد تطور الأوراتوريو لتصبح الملابس فيه سوداء. وليجلس ممثلو الأوراتوريو في صفيين بعرض خشبة المسرح الواحد خلف الآخر. ويمكن للممثل المتحاور، الذي يجرى الحوار على لسانه من الوقوف. فإذا ما انتهى من جزئه الحوارى، جلس في نفس المكان. وقد ساعد هذا التقيد في الحركة على

بعث جلال وهيبة، بدلا من الحركة (شبه المسرحية) التي كانت تقدم في السابق عند ابنتاق فن الأوراتوريو.

وبداية من القرن التاسع عشر الميلادي نلاحظ اهتماما بهذا النوع لاعادة بعثه على خشبة المسارح الأوروبية من جديد. ويتبارى المؤلفون الموسيقيون في تأليف الموسيقى لهذا النوع الديني من العروض الغنائية والموسيقية في المسرح.

فيؤلف المجرى الموسيقى ليست فرانس LISZT FERENCE
موسيقى أوراتوريو (قصة القديسة إيزابيث) . ويكتب استرافنسكى
SZTRAVINSZKIJ موسيقى أوراتوريو (أوديب الملك OEDIPUS
REX). ويؤلف الموسيقى هونيجر HONEGGER أوراتوريو(الملك
داود).

لم يستعمل هذا النوع من العروض الدينية الموسيقية الديكور على المسرح . وفي العصر الحديث ما بين القرنين ما قبل الماضي والماضى.. التاسع عشر والعشرين الميلاديين. يظهر الممثلون أو (الملقى تحديدا) بالملابس العادية للعصر . ليلقوا الحوار في احترام وجلال شديدين، وبعيدا عن اللهجة والتقنية التمثيلية.

GESTICULATION

الإيماء أثناء الحوار

الإيماء أثناء الحوار المسرحي، هو تعبير الممثل عن الأفكار والأحاسيس، في ضغط على بعض المقاطع أو الجمل في العبارات اللفظية، أو في تكوين الجمل بتونات صوتية معينة، وفي حالة استخدامه لليدين في ميل أو انحدار مبالغ فيه. وهو ما يصدر عنه في غير قصد

أو تعمد. والنقص، أو الإفراط في الإيماء يُسبب ضررا للممثل . وهو المسئول عن عدم ضبط الإيماء أثناء الحوار، لكي يتعادل الحوار مع الحركة. فالمشية المبالغ فيها على المسرح تؤدي إلى الزهو والاختيال SWAGGER. والمشية الناقصة في التعبير تعطي انطبعا بالشد وجَهْد النفس.

باب (ي)

يفجنى باجراتيونيفتش فاختجوف

JEVGENYIJ BAGRATYIONOVITCH VAHTANGOV

(١٨٨٣/٢/١٣ - ١٩٢٢/٥/٢٩ م)

ممثل ومخرج ومعلم مسرحى سوفيتى. يعزى إليه ميلاد الواقعية الخيالية (FANTASTIC REALISM) في الإخراج المسرحى. تعلم في مدرسة التمثيل (أرداسف - ARDASEV). وفي موسكو يلتحق بعضوية مسرح الفن. وهو أحد أنجب تلامذة ستانسلافسكى. عمل كممثل ومخرج في الأستوديو الأول لمسرح الفن. ومن عام ١٩١٣م يدير استوديو الدراما، الذى تحول فيما بعد إلى مسرح يحمل اسم (مسرح فاختجوف).

وفاختجوف يمثل في منهجه الإخراجى، العدواة الحقيقية للمثالية على خشبة المسرح IDEALITY، باعتبارها شيئا خياليا ومفهوما غير واقعى. كافح في المسرح ضد البساطة، وضد الرضا والطمأنينة، وضد كل ما يصف حياة المواطنين في سهولة IDYLL.

يتعانق مع ثورة بلادة عام ١٩١٧م، ويقدم برنامجا إصلاحيا للمسرح الجديد.

يورى بتروفتش ليوبيموف

JURIJ PETROVITCH L L JUBIMOV

ممثل ومخرج مسرحى سوفيتى. من مواليد ١٩١٧/٩/٣ م. حائز على لقب فنان قدير بالاتحاد السوفيتى.

أنهى دراسته لفنون المسرح في استوديو فاختنجوف ، ثم التحق ممثلاً فمخرجا بالأستوديو. درّس في مدرسة سشوكين SCSUKIN للتمثيل، أخرج عام ١٩٦٣ م دراما برخت المعنونة الإنسان الطيب من ستشوان DER GUTE MENSCH VON SEZUAN وقدم مذهب برخت الملحى فيها خير تقديم. ينتقل بممثليه إلى مسرح تاجانكا TAGANKA حين يعين ليوبيموف مخرجا أول بهذا المسرح.

يتميز أسلوب الإخراج عنده بالجرأة الشديدة واتباعه اللامألوف في الإخراج المسرحى عبر (الأسلوبية). وقد وصل ليوبيموف بأسلوبه هذا إلى تطوير وتجديد حياة المسرح السوفيتى، ووصل مسرح تاجانكا إلى مصاف المسارح الكبيرة فنا في الاتحاد السوفيتى.

ينحاز المخرج ليوبيموف إلى جانب آراء برخت، ماير هولده، فيما يختص بتجديدية عناصر المسرح العصرى. رغم أنه قد استفاد ولا شك من المدرسة السابقة عليهما - مدرسة الأستاذ ستانسلافسكى. من أهم أعماله في الإخراج المسرحى:

١- عشرة أيام هزت العالم - جون ريد

JOHN REED , TEN DAYS THAT SHOOK THE WORLD

- | | |
|-----------------|----------------|
| ٢- حياة جاليليو | - برتولت برخت |
| ٣- التحقيق | - بيتر فايس |
| ٤- الأم | - مكسيم جوركى. |

يورى زفادسكى

JURIJ ZAVADSKIJ

يورى الكسندر وفتش زفادسكى JURIJ
ALEKSZANDROVITCH ZAVADSKIJ من مواليد موسكو في
١٢/٧/١٨٩٤م. مخرج وممثل ومُربي مسرحى سوفيتى. حائز على
جائزة الدولة السوفيتية وجائزة لينين LENIN.
عمل في بداية حياته المسرحية في استوديو فاخنتجوف
VAHTANGOV STUDIO ممثلا ومخرجا. ثم عمل ممثلا بمسرح
الفن - موسكو.

يؤسس عام ١٩٢٤م استوديو (زد- Z) اعترف علنا بتعلمه على
يد كل من فاخنتجوف وستانسلافسكى. لكنه أراد أن يقول جديدا في
الحقيقة، وهو ما يبدو في منهجه الإخراجى، رغم اتهامه بالشكالية في
هذا المنهج (ولم يكن هذا الاتهام صحيحا بأية حال من الأحوال).
يُنقل عام ١٩٣٦م إلى استوديو (موسى سوفيت- MOSZ
SZOVJET) من أجل ملامح تجديده، حتى يصل إلى وظيفة المخرج
الأول لهذا المسرح في عام ١٩٤٠م.
ربى تلاميذه على (البساطة المُقنعة) في الإخراج المسرحى،
مدرسة تصل إلى التأثير الفنى بلا تعقيدات أو مُعقدات في الفن قدم في
استوديو (Z) كثيرا من كلاسيكيات جولدونى GOLDONI وشيكسبير.

اليوم العالمى للمسرح THEATRE INTERNATIONAL DAY

ونعنى به اليوم العالمى للمسرح الذى نقيمه ونحتفل به عالميا كل
عام الهيئة العالمية للمسرح INTERNATIONAL THEATRE

INSTITUTE وتُحرر اختصاراً (I. T. I). تجرى الاحتفالات المسرحية في يوم ٢٧ مارس من كل عام ابتداءً من عام ١٩٦٢م. وبالحساب التاريخي كان هذا اليوم هو اليوم الأول الذي خرج فيه إلى الجماهير الأثينية أول عرض مسرحي إغريقي.

تقيم الدول المشتركة في الهيئة العالمية للمسرح، ومقرها باريس العاصمة الفرنسية، احتفالاً فنياً. تختار فيه الهيئة كل عام واحداً من رجال المسرح ليُعد كلمة مسبقة، توزعها الهيئة على مسارح العالم، ليلقيها أحد المسرحيين، قبل رفع ستار العرض المسرحي - أينما كان - على الجماهير.

وفي السنوات الأخيرة، فتحت المسارح أبوابها مجاناً للجماهير يوم ٢٧ مارس، لتشهد الجماهير غير القادرة على دفع ثمن تذكرة الدخول المسرح وعروضه بالمجان في ذلك اليوم. ويهدف الاحتفال السنوي هذا، إلى جذب انتباه الجماهير في العالم إلى وظيفة المسرح في الحياة.

يوهان فلجنج جوته (١) (1) JOHANN WOLFGANG GOETHE

من مواليد فرانكفورت FRANKFURT في ٢٨/٨/١٧٤٩م، والمتوفى في فايمر WEIMAR في ٢٢/٣/١٨٣٢م.

كاتب وفيلسوف ومدير فني للمسرح، ألماني الجنسية. يُدير مسرح البلاط في فايمر في الفترة من ١٧٩١م إلى ١٨١٧م. ويعود الفضل إلى جوته في استحداث الأسلوب الفايمرى في فن التمثيل الألماني آنذاك. الذي توصل إلى إثباته بعناصر (الفكرة الكلاسيكية في

الجمال)، والتي حققت للعروض في فايمز التناغم في الإلقاء المسرحي والتجويد في الإلقاء الشعري، والحركة الهادئة المحسوبة التي لا تضايق أو تزاحم وقع وطريق الكلمة في المسرح أو في العرض المسرحي- وكل ذلك وسط ديكور متزن متناسق في أحجامه وألوانه وارتفاعاته على الخشبة المسرحية، وقد وصلت (الفكرة الكلاسيكية في الجمال) إلى قمتها ، بفضل التعاون الفكري والفني الذي قام بين كل من جوته والشاعر الفايمرى فرديريك شيلر FRIEDRICH SCHILLER (١٧٥٩ - ١٨٠٥م). فبقدر ما حافظ الفنانان على المسرح، بقدر ما نهرا التغيير والتلوين لذاته، واستبدلاه بالتناغم النوعي الذي يتضمن الألوان في داخله بغير الحاجة إلى عنصر تلوين خارجي. حتى أضحت حركة التمثيل في المسرح حركة طبيعية وصادقة ومألوفة في رقة ودقة. وقد ساعد جوته الممثلين على التمسك بهذه الصورة التي حددها لمسرح فايمر بالقواعد النظرية التي أعدها لهم، لتكون بمثابة النبراس والمصباح العقلاني عند تناولهم لأدوارهم بمهنة الحركة والانفعال. وهي دراسة بعنوان REGELN FÜR SCHAWSPIELER تحدد قواعد العمل بفن الإلقاء في المسرح.

يوهان فلجنج جوته (٢) (2) JOHANN WOLFGANG GOETHE
(١٧٤٩ - ١٨٣٢م)

شاعر ألماني، وأحد أعمدة الكلاسيكية الألمانية. تعتبر نظرياته وكتاباتته جسرا يربط بين عصر النهضة الأوروبي والثورة الفرنسية. وهو من المحضرين المهنيين لواقعية الطبقة الوسطى (طبقة المواطنين). وواحد من الفلاسفة الذين أسهموا بتطور هام في

الفلسفة الكانطية (نسبة إلى كانط)، فيما يختص تحديدا (باسطاطيقا المضمون الحسى).

يرفض جوته أن يكون الفن صورة مطابقة للحياة. على اعتبار أن وظيفة الفن في غير النقل عن الأمشق. لأن الفن أكثر طبيعية وأكثر إنسانية في الوقت نفسه. وهو يدين ذلك مؤكدا موقفه ونظرته الفلسفية إلى الفن في دراسته المعنونة (تقليد الطبيعة السهلة، والطريقة والأسلوب). وفيها يشير جوته إلى أن الأسلوب هو الطريقة النظامية التي تجمع بين الهدف (المراد) وبين الوجدان (الاعتبار).

يوهان نبوموك نستروي JOHANN NEPOMUK NESTROY

ممثل ومؤلف درامى ومدير فنى للمسرح. نمساوى الجنسية (١٨٠١/١٢/٧ - ١٨٦٥/٥/٢٥م). يتعاقد مع نستروي عام ١٨٣١م مسرح فيينا THEATER AN DER WIEN. وفى عام ١٨٥٤م يدير نستروي المسرح. امتاز في كتاباته الدرامية بالساتيرية والبارودية PARODY، وهى المحاكاة الساخرة التهكمية، لكنها ذات أثر أدبى. ثم نهج إلى النقد الاجتماعى فى مسرحياته، مستعملا الجروتسك GROTESQUE.

الفهرس

الصفحة	الموضوع
٧	● كلمة أمينة
١٣	● كشف الأسماء والمصطلحات المسرحية
٤٣	ب باب (أ)
١٢٣	ب باب (ب)
١٤٨	ب باب (ج)
٢٢٢	ب باب (د)
٢٢٥	ب باب (هـ)
٢٦٥	ب باب (و)
٢٧٤	ب باب (ز)
٢٩١	ب باب (ح)
٣٢٥	ب باب (ط)
٣٢٧	ب باب (ي)
٣٥٣	ب باب (ك)
٣٥٦	ب باب (ل)
٣٨٧	ب باب (م)
٤٠٤	ب باب (ن)
٤١٠	ب باب (س)
٤١١	ب باب (ش)
٤١٧	ب باب (ص)
٤١٧	ب باب (ض)
٤٣٦	ب باب (ع)
٤٤٠	ب باب (ف)
٥١٠	ب باب (ق)

الصفحة	الموضوع			
٥٢١		(ك)	ب	ب
٥٤٥	(ل)	ب	ب
٥٦١	(م)	ب	ب
٧٠٥	(ن)	ب	ب
٧٢٧	(هـ)	ب	ب
٧٣٦	(و)	ب	ب
٧٥٥	(ز)	ب	ب
٧٧٦	(ح)	ب	ب

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

منتدی سور الأزبکیه

WWW.BOOKS4ALL.NET